目錄

第一章　音樂與文學

一

一日我獨坐東山一家之中，方提筆起草本文，忽聽得對面洋樓悠揚地吹出一片 Piano 和 Violin 合奏的歌聲，從牠音調的起伏，使我洗了一個音樂的澡。於是這些流瀉着我的音樂之泉流，像水泛平原似的，在我文藝之宮流過，使我無意中，竟喊出那位熱情香豔底第一個偉大使者——「音樂文學」的名字來了。音樂的文學，眞是此曲直教天上有，人間那得幾時聞呀！我們聽呀！那無限的長空，運行時發響如神，也因爲地球同星星合奏管絃呢！至於「林籟結響，調如竽瑟，泉石激韻，和若球鍠」（文心雕龍原道篇）何處不是一個無窮的畫工的美妙，又何處沒有音樂的和諧呢？假使我們不想在文藝裏銷魂大悅罷了，如果還想如蝴蝶一般，蜜蜂一般地陶醉在文藝之宮裏，那末請先高高地朗誦莎士比亞威尼斯商人借雷南佐說的幾句話罷！

「道理是如此的。聚精會神，垂聽那鏗鏘的音樂音調，便能使野性浪蕩的羣獸，或幼稚性乖的小馬，狂躍、咆哮、嘶鳴，這都是他們的熱情。如果他們偶然聽到喇叭的聲音，或音波推送到他們的耳裏，你將見他們俯首帖耳，

正立諦聽；獸性的眼睛，變成靜定的注視，這都是音樂諧和的力量。所以詩人歐飛得宣言，音樂家俄發思能以傑奏的音樂，感得木石和潮汐。因爲雖然沒有知覺，也可以引申快感和審美；人類的心腸有時如同鐵石，但是音樂有變化氣質的可能性。一個人不會音樂，就令音樂如何幽雅，也不能鼓動其心的，其人實是充滿了叛逆、陰謀和劫掠的行爲；他的意志必如漆黑的深夜，他的情感必如黑暗的地獄，我不希望人實有這類如木如石的人，注意音樂罷！」

我們知道莎翁對於音樂魔力的議論，沒有一句不是眞的；尤其那句最後叮嚀的話：「注意音樂罷！」我很願意把這一句話來還贈給文藝的創作家。雖然現在的文藝創作者都如佳西佳一樣：「我一聽聞甜蜜的音樂，便覺得不愉快了；」那是他們的耳朵不是詩人的耳朵，簡直說就是文藝的門外漢罷！反之，眞正偉大的文學家，所以能使一般民衆藉彼作品的媒介而跟着感得無上歡喜或無上悲哀，這也不過全靠作品裏面音樂暗示的力量很大罷了。

二

原來我們的世界，就是一個永遠不息的「眞情之流」，眞情之流從他傳播音樂的韻律，如莊子齊物篇所謂「天籟，地籟，人籟，」宮商雖千變萬化，卻都是大自然的音樂之流之一波；（原文「夫吹萬不同，而使其自已也。」郭註：此天籟也。夫天籟者，豈復別有一物哉？卽衆竅比竹之屬，接乎有生之類，合而共成一天耳。）所不同者，就是地籟人籟的聲音，遠不如無聲之樂的天籟，來得氣味渾漠。所以天運篇以「天樂」爲宇宙本體，接着說道：「聽之不

聞其聲，視之不見其形，充滿天地，苞裹六極，汝欲聽之而无接焉；』（郭註：此乃無樂之樂，樂之至也。）似此音樂的宇宙和希臘畢達哥拉士派以數理解釋宇宙而得着『世界是個音樂』的斷案，可謂同情同調的了。但是在這裏我們要注意的，就是『眞情之流』源頭上活潑潑地，祇有浩然一片的音樂世界，而在音波返復曲折的地方，卻成了繪畫的假象而表現，就是繪畫世界。固然繪畫世界講到究竟，也祇看見有抽象的曖昧的假象，與音樂相似，但爲明顯分別起見，我們可以毫無疑義地說：音樂世界是暗晦模糊的，繪畫世界是細緻刻劃的；音樂世界是暗示的世界，繪畫世界是描示的世界。所謂宇宙生命的大流，就是這樣聲色相通，官覺交錯地來表現情感，創造偉大的藝術世界的。

藝術世界的基本要素，可說就是『眞情之流』，眞情之流的一切表現，從廣義說，都是愛美衝動，都是藝術。『充塞宇宙內，都入一聲歌』；請問除了接近音樂的世界，那裏有更好的藝術世界？除了訴之音樂的材料、形式、與內容的條件，那裏來的美學上所謂美的材料形式與內容的種種條件？雖然如此，普通一班人所認定的藝術，是僅指人類精神的感情的表現而言，所以狹義來說，藝術的源泉是出於眞情的大流而滙成文學、戲劇、繪畫、音樂、跳舞、建築、雕刻七種不同的流別的。（古代藝術本分成九種，以九位文藝女神司其事，中間天文與歷史已經獨立，所以只剩了七種了。）潘梓年先生在文學概論有一段我要說而沒有說出的話便是：

『人們的生命是一個流，不斷的向着一個永久流去，也有時聚成大海，波浪拍天；有時匯爲小河，慢聲低唱；有時受着太陽吐金光；有時常對明月發笑；更有時蒙了雲霧，現出淒慘的顏色。然而他終究是個流，永遠不斷的生命之流，這個流反映在聲音上成爲音樂，反映在色線上成爲繪畫，反映在形體上成爲雕刻，反映在動作上

成爲舞蹈，而反映在文學上便成爲文學。」

這簡單的話，已把藝術的源泉湧現於我們的眼前了。藝術的泉源就是『眞情之流』，是個音樂之活動體；這一點似乎是我很新鮮的發現，實則有名的苦悶的象徵的作者不是已經告訴我們『生命受了壓抑而生的苦悶懊惱，乃是文藝的根柢』麼？（頁二十）這『最廣義意義上的生命力的突進跳躍』，不就是生命的大流麼？不過我很懷疑，藝術或文學究竟是否祇有苦悶的象徵？當人們的生命自己陶醉在奏凱的歡樂和讚美的歡情，這還不是歡樂的象徵嗎？所以苦悶和歡樂，終究是眞情之流表現的兩面；我們藝術的世界有悲劇亦有喜劇，有亞波羅的精神，亦有狄安尼左的精神，（雖然這種分別不是可贊同的）不過狂烈的悲劇，有時更接近音樂的波浪，更容易喚起感情的一滴淚罷了。

前面講音樂世界與繪畫世界的重要區別，意思是想闡明『時間藝術』與『空間藝術』不同的地方。音樂是動的，是用時間感覺的，是一波一波接着流於『眞的時間』——眞情之流——上面的，所以叫做『時間藝術』。繪畫是靜的，是用空間感覺的，是一形一色反射在平面的空間上面的，所以叫做『空間藝術』。現在試列表如下：

- 藝術
  - 時間的
    - 音樂
    - 文學
  - 空間的
    - 平面的
      - 繪畫
    - 立體的
      - 建築
      - 雕刻
  - 綜合的
    - 舞蹈
    - 戲劇

照這表看起來，便知時間藝術有音樂和文學兩種，如舞蹈戲劇是以時間爲經而以空間爲緯，所以也可說是時間藝術派生出來的了。時間派生出來的東西，必伴着時間藝術的音樂，必完全具有音樂的節奏和韻律，並且從藝術的整體來看，也祇有時間藝術，沒有空間藝術。所謂空間藝術，實際亦必匯合於變遷歷程的「眞的時間」之中，而爲潛隱的時間藝術纔有價值。所以近代繪畫，如後期印象派，他們也不被視覺所欺，卻要聽着靜悄悄的生命的聲音，在潺潺的流過去底時間上，感着一種喜悅。構圖主義的康丁斯基(Kandinsky)的畫完全超越物象底形似，像作曲家從事作曲一樣，用一種線條和色彩，得着音樂底效果。未來派更極力主張動的時間的感覺的表現。而在雕刻方面，如靈的寫實主義的羅丹，也把雕刻轉到生命，用一種外容（現實的空間）想衝進未知境界，聽神秘底果子樹上底啼鳥底聲音。這麼看來，豈不是新興的繪畫雕刻，都已經時間藝術化了嗎？我率性大膽地說罷，現在無論那一種藝術，都和音樂有契合之處。在心理學方面所稱爲「色彩聽覺」，卽色和音的感覺之交錯，就是我們上面所講的空間藝術（色）與時間藝術（音）的轉移。現在各種藝術的分界是融化了；那專司文藝的七位女神，合爲一體了；所謂文學、戲劇、繪畫、音樂、跳舞、建築、雕刻、都配合一起，成了音樂的動的東西。這就是藝術的世界，這就是音樂的世界。

三

英國文學批評家 Walter Pater 說過“All art tends to become music——that is to stir emotions rather than to sate intellectual ideas” 尤其文學是一種時間藝術，他所以能給人與發想像，是因爲他是直

接訴於我們的「眞情之流」，的確是和音樂可以姊妹相稱的。如果要我給文學下一個定義，我應該說文學創作，是由於「眞情之流」，或者用意大利美學者 Croce 所說的話：是「抒情的直覺」罷，這抒情的直覺是神秘的幻想的狂歌，是以耳的音樂的誘惑力爲基礎而成立的。固然，何瑞士（Horace）在詩的藝術有三個拉丁字 "Ut pictura poesis" 王摩詰「畫中有詩，詩中有畫」都是在詩裏想參加一些繪畫的色彩。還有英國勃萊克(William Blake)羅塞諦(Dante Gabriel Rossetti)同最近美國發生的新詩運動，叫做影像派，都是栩栩欲活地想把繪畫搬到詩裏去。然而據實來看，文學終究不是繪畫而是音樂；這就是時間藝術與空間藝術的不同。當我們引畫入詩的時候，原不過拿來烘托某一種意象，但一涉意象，便由瞬間的印象而轉遊心於模糊無盡的音樂世界來了。這麼一來，可見所謂「字的畫」的技巧，與其說是繪畫的，無寧說他是音樂的，這是我講「音樂的文學」所首先要說明的。

還有一些批評家，一面承認詩不是繪畫，卻也沒有膽量來承認詩就是音樂，如 George Moore 就是好例。Moore 似乎是純粹的詩的主張者，似乎很知道詩裏邊有音樂，但有人對他說：「詩不是繪畫，」他怎樣答應呢？他說：「不！詩也不是音樂，是站在音樂與繪畫之間的；」這種不徹底的論調，只承認詩與音樂的關係，不過是爲的兩者都注重節奏，卻不敢承認詩就是音樂，實在未免要給古典批評家笑話的了。古典派最反對的是把詩歌繪畫音樂雕刻混在一起的新傾向，他叫做「型類的混雜」。「型類的混雜」是何等地沒有紀律的感情的橫溢！說也奇怪，那高唱純粹詩論的 Moore 對於詩歌裏奏出音樂，繪畫裏繪出聲音也要吃驚起來，那也稱得起主張純粹的詩嗎？

反之，與正純粹的文學都是詩的，詩即是情，是離開固定的事實，而以微妙曖昧的音樂爲內容的。因此所以無情感便無文學，並且那情感還必須和音樂合爲一體。情感音樂詩歌汪然一片在人人的心裏燃燒着跳舞着，於是而有悲哀有歡樂。詩大序所謂：「情動于中而形于言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之；情發于聲，聲成文，謂之音。」這眞情流露的可歌可誦可舞可弦的聲音，就是我們所謂「文學。」

要懂得文學與音樂的關係，須先懂得音樂、文學、與情感的共通的關係，我們知道一切藝術都是情感的表現，尤其以詩歌、音樂、跳舞、都是屬於聽官，是「直接表情」的；和雕刻、繪畫、建築、屬於視官而爲「間接表情」者，自然深淺大不相同，（依魏洪 E. Veron 的學說）我可以說音樂詩歌之泉流，就是「眞情之流」的最高潮。一切的現實都可以被理性鎖着了，但幸而還有音樂和詩歌令人極強地感到「情感的節奏」和「想像的自由」。現在試分開來講音樂罷！ Winchester 在文學評論之原理一書（頁二十九）有一段論音樂很透徹的話道：

「蓋音樂爲物，直接訴諸感情，而絕無知識概念介乎其中；曲中之意云何，人不之問，問之則亦晦冥不可解，又不可以事實與眞理形之，強加形容，則失其爲音樂矣。音樂所生效果之一部，可以其不可思議之魔力解之，能激起隨感情而生之含糊概念，觸發當年快感之聯想；其所暗示之情愈專，則音樂之效果亦愈增大；如音樂家之譜詩入調，而感人益深是也。然音樂之初旨端在感情，而不在聯想之經驗與情緒，當音樂與無所聯想時，如聞劇場之樂器聲，或人之嚶咿聲，亦人至銳至純之效果。音樂之感人純一而徹底，不可分析而無知識連合之必要；惟音樂乃表現最自然之言語，能以同情喚起讀者之感情，則可斷言者。感情若非溢無節制，不可控縱，則

其自然之表出必屬音樂性，一歌，一哭，一笑，一呼，與急切之言詞，皆具韻律音和之道，是即音樂之本性也。音樂之動人，視他藝術為敏，然其作也知且疾，又不繫以知識概念，不能如他美術之影響於道德生活。音樂號為神藝，實則藝術中之極不道德者，以其於倫理上毫無影響也。」

這一段把音樂的本質，講得再好沒有了。但 Winchester 雖知道音樂是直接表情，一面又說文學一定要經過知識概念，牠的訴之感情是間接的；這話就很有疑義。實在說起來，音樂和文學都是感情的自發表現，都是不能與知識概念結在一塊兒的。所以「如其知識概念從大門進來，文學就要從窗口飛出去；」現在只有古典派們，纔敢明目張膽反對那蓬蓬勃勃的「感情之自然流露」才肯說什麼「文學創作應以理知為至上之制裁；」他們的心血冷冰冰地，那裏知道什麼文學？最可怪的，就是他們死守着亞里士多得的詩學，卻把詩學已經明言過那「激發人之哀憐恐怖之心，以使此種情感得正當之排泄灑淨」一句，這分明是求情感的解放，也變成了理智之選擇了。再說亞里士多得的老師柏拉圖，更明顯地是一個主張文學是直接表情的，他說：詩是一種「神聖瘋狂，」他說：「詩人不是靠藝術做詩，是靠靈感，且在一種神祇附身的境界裏，故善詩者當其為詩之時，必失其感官之作用，恰似柯立班蒂司之舞蹈一般，因為詩人是光明，是有翅的，是神聖的生靈，只有在有靈感時感官失去效用時，理智失其統馭時，纔能作詩。」這不是告訴我們詩人的心都是又神秘又多情，絲毫不受理性的羈絆麼？可惜這個道理不明，以致像 Winchester 都沒有膽量來承認文學、音樂與情感的共通的關係，當然更不敢說到音樂的文學了。

我們既知音樂是藝術裏面之非道德者，我們尤要知道眞正的文學，也是完全與道德的影響脫離關係。所謂道德，詩人唯一的道德，在對於他的藝術表示忠實，在盡力表現『眞情之流』，捨此以外還有什麼叫做道德呢？王爾德（Wilde）說得好：『一切藝術都是不道德的，除了那些下流的專以引人爲善或爲惡的之肉慾的或教訓的藝術』；『無所謂道德的或不道德的書，書只有寫得好或是寫得不好，如是而已』。似此反對拿道德的標準去批評文學，實在再對沒有。我們不能說等邊三角形是道德的，兩等邊三角形是不道德的，或說樂器的弦或峨特式的拱是不道德的，那末我們怎能斷定那些陶醉癡狂的詩歌小說，是不道德的？或者我們可以說我們所謂道德的就是感情的，所謂感情的就是道德的，文學家不一定比別人好，但是比別人特別有熱烈的感情；他那無紀律的『天才的獨創，』無節制的『想像的自由，』他的一歌，一笑，一哭，一呼，都與音樂的原理相通，這就是我們眞正的道德罷！

四

再把音樂的與詩的藝術來相提並論，也差不多是一致的。我們的批評家愛倫坡（Allan Poe）曾經給詩下一個定義是：『用韻律創造出來的美麗』，而詩第一要素，他尋出的是『對於超自然而美麗的一種渴望』；似此可見唯美的幽揚不斷的詩歌，韻律便是牠的外形，也是牠的生命。韻律就是『眞情之流』當我們傾聽詩人生命與熱情震蕩出來的韻律，卽無異發現『眞情之流』，發現超自然的永恆的歡欣的『美』，可見眞正的美，是存在於韻律的音調中，眞情的表現中，在人類想像中，祇要我們於情調之上加以音調的震蕩，便達到永恆的美麗永恆的歡欣之境地，這便有詩的意味了。因此所以比德（Walter Pater）在他的文藝再生集有名的論文喬爾吉納派

(The School of Giorgione)中便表明繪畫、詩歌、雕刻、及其他『一切藝術都憧憬於音樂的狀態』的一句話，音樂的狀態是本源的諧和或節奏，是人心中最『全一真善』的生活，達到這一步就是達到第一義的美的人生，音樂的人生。這麼一說，可見我們就使和一般批評家一樣承認文學是表現人生，那末這個人生也是第一義的人生，祇有音樂能夠完全地表現的人生，即對於超自然的一種美麗的渴望的人生，在這人生裏，把詩歌、音樂、人生，都打成一片，毫無區別，而成爲混然的狀態了。

『爲藝術的藝術』這個思潮是非常對的，但我們卻不要忘掉人生即是藝術。人生是帶有一切音樂的要素，即神祕、感情、悲哀、暗示、狂喜、和戀的要素，眞正的人生是如小孩一般一頭哭一頭笑，他的本身便成爲韻律的表現，便應該像 Apollo 底琴那麼地音樂的。所以『爲人生而藝術』這句話，原來就是『爲藝術而藝術』的注腳；尤其是文學家，他是想從音樂創造美的世界的唱歌者，他的全生涯是完全地絕對地以追求永恆的歡欣爲中心，他要獻身於陶醉之中，他要從唯美的對象裏發現出一種涅槃的樂趣。希臘古代的 Anakreon 的抒情詩，波斯古詩人 Khayyam 的四行詩，他們都是對於人生絕望到了最深刻，所以不停地要求美的歡欣也最熱烈，到了現在歐洲大學的青年，他們要求的是『酒，女人，和歌』，歌不就是我們音樂文學的產物嗎？實在，我們新唯美派的意見，以爲人生的享樂在頹廢的肉感中，不如在已經醇化的精神感中；（如王爾德獄中記就比道連格雷畫像更接近於我們思想多了）如其在別的味覺嗅覺觸覺視覺中，不如在聽覺的享樂中，來得更爲親切。聽覺是音樂與文學的根本，我們在聽覺中才經驗着那模糊無盡的美境，如醉如癡地像沈綿於『眞情之流』當中，這就是文學的理想

境，這就是以自然（感覺）躍進於超自然（超感覺）所獲得的世界。再明白說罷，在文學的世界中，最重要的是以一切的感覺爲機緣而向想像的美世界飛躍，但在感覺之中，普通所謂五官的聽覺、視覺、嗅覺、味覺、觸覺以外，還有溫覺、壓覺、筋覺運動覺等，而文學的材料，普通是以視聽二覺爲主，其他不過是補助罷了。祇有如意大利唯美派的鄧南遮（D'Annunzio），纔能用那天賦的一切異常銳敏的感官，沒有一樣遺漏。英詩人濟慈（Keats）更不消說是「包括一切感覺的詩人」，同樣是包括一切超感覺的詩人」；他不但想要刺激味覺和嗅覺，並且在想像中將感覺溶化；如夜鶯歌以鳥的妙音爲機緣，不覺使我們鼓起想像的翅膀，飛向永恆的歡欣美境來了。至於如鮑特萊耳等歌恐怖美的詩人，把一些不快的嗅覺的東西，作他的詩境，這就不能不說是異常的例外。而在大多數的唯美派的詩人，用視覺感得的是色與形的美麗，是很近乎以視覺爲主的繪畫世界的。如首唱「爲藝術而藝術」的標語的，是法國詩人高底葉（Gautier），他的詩集琺瑯與雕玉就是注意描繪外形的。先拉飛派（Pre-Raphaelitie）如羅塞締（Rossetti）等，詩的意境如同他的繪畫，這些「觀察的詩人」，將讀者巧妙地引到繪畫的世界，不能不說成功，不過無意中已漸漸的離開唯美主義之詩的世界，而趨向於描繪外形的散文世界來了。所以我們如果真要求純粹詩歌，我們便不可不要求詩與散文之純粹的分界，即繪畫與音樂之純粹的分界。因爲我們熱情所認識的美，是詩的音樂的世界，所以我們還是反本歸源，以聽覺，即訴於耳的音樂底要素爲主。我們不應該以高底葉羅塞締的畫境爲滿足，我們爲要努力藝術的完成，我們應該更進一步，在我們生命的每一刹那間嘗味音樂泉流的意味。因爲我們眞情生命是音樂的而不是繪畫的，所以我們眞情的表現，也是除卻以音樂的分子傳達聽官而外，

簡直找不到旁的方法。

最近德國表現派詩人勃倫納爾(Rudolf Blümner)說得最徹底，他說：『詩不是給眼看的，是給耳聽的，給內在的耳聽的；』詩人假如不能把他自己的情感流露在音樂上，他便不能從聽覺中儘可能地嘗味音樂的世界，那末他還能叫表現的詩人嗎？表現的詩人是不大講究詩句的意義形式的，他所以感動我們，是因他置重於音樂底要素。他不是單把有意義的字合而為一篇詩，他是像音樂家一樣把音調和音調組成曲，讓人們內在的耳去欣賞他的。所以真正的詩，在最顯著的意義上，都是音樂的，是以純一言語的音樂為作品之生命的。而在別一方面又可以說，就是最夢幻最神秘的藝術，例如愛倫坡的鐘，『玎玎璫璫，璫璫玎玎，音樂般地流瀉；』這自是一首音調鏗鏘的好詩了，但這首詩卻有許多人說他是夢中成詠，是一個以幻想的力，同情感的熱而出現的，就是勃倫納爾那首奇異的"Avec Laine"，這首詩的尾音，由高亢下墜成為啁嘈的滾走的流水之音，然後以半浮半沉的和諧，漸漸消失去了，(雰飄運動頁七十五)在不識詩的原理的人來看，完全是無意義似的，卻不知他的主要目的，原不在於字句的意義，而在於他的音節，而這音節是須得內在的『心耳』聽的。所以我們現在不講詩的藝術便罷，講到詩，都是和音樂一樣是要用音樂的表現法的。這種表現是把『真情之流』作為夢，而象徵化於那些音樂的詩裏，是把讀者從理知的『看』的世界，引到能夠『離開看看』之『夢』的聽的境地。

五

我們主張音樂的詩，並不是主張定形的音節，是主張要各人自由的抒寫情調，因而表現各人自己心中找到

的「音節」的。象徵派的威來格柔芬(Viele-Griffin)說得好：「詩文應當服從他自己的音節，他僅有的指導是音節，但不是學得的音節，不是被旁人所發明的千百條規則束縛住的音節，乃是他自己心中找到個人的音節；」這種個人的音節，是最便於表現內心的情調的。為什麼呢？因為「內心的情調是惝恍無定飄忽多變的，牠不是具體的東西，你不能照出牠的影子，刻劃出牠的形態，牠像海口的波濤，一忽兒洶湧跳躍如屋如山，一忽兒起伏滔滔奔流不停，一忽兒又從天邊冒湧而來，如山崩嶺倒，這時候你如想領會牠的聲勢，最好就是閉目而靜聽其聲。根據同樣的理由，象徵派的詩人之着重以聲傳神，都過於其以聲形色，這派裏有好幾位詩人，描寫之時，都是舍「工筆」而用「潑筆」，但是你讀了每一首詩幾行之後，意義雖還沒有明瞭，而這幾行的音調，已經激起一種情調。」由這一段引自「法國之象徵詩與自由詩」裏面的話，可見音節的起伏緩急，是怎樣能充分表現那飄忽無端的內心的情調的了。內心的情調即「真情之流」，是旋起旋落的心波，是只能用音樂之波去暗示他的，象徵他的，並且所暗示的所象徵的境界，正是冥茫渾漠的「夢」的境界；所以音樂的詩也祇能給讀者以一個神祕的象徵的陰影，我們不必去推敲他字句的意義，只要聽其音調就可以感覺到「真情之流」了。如魏倫(Paul Verlaine)的詩就是好例，他只主張塗抹出一種陰影。他說：「不要色彩，祇要陰影；」這種氣味的渾漠情調的抒寫，確是音樂文學的條件。真正的詩人，他是一個聽見別人從未聽見的聲音的人，他是預言者似地唱歌的人，他是象徵的即神祕的狂歌者，他把自己全部的人生引到詩裏，又教詩離開固定的事實而靠近音樂。這靠近音樂的自我表現，和音樂有同一作用，能把宇宙本體——真情之流——映到讀者的心上，面喚起生命的共鳴共感；這就是所有偉大文藝所

沒收功的原因。

六

我們再從文學與音樂之心理的關係來說，依我意思，音樂中直接的原質占其大部分於詩歌中者，就是「想像」這個東西。「音樂」和「詩歌」，本都不受空間支配，完全是人類心理中「想像」的產物。想像是一切藝術的活的基礎，所以如羅斯金（Ruskin）在近代畫家論第三卷第三章，Bernard Bosanquet 在他的美學三講都力主「想像」的爲藝術的要素。羅斯金把想像力分作：（1）聯想的想像力；（2）洞察的想像力；（3）冥想的想像力；Winchester 便應用這個說法在文學上面分文學的要素的想像爲三：第一是創造的想像，第二是聯想的想像；第三是解釋的想像。總之，這種想像的特別的心理活動，即在於造成一個和我們日常生活及日常談話所經驗的世界不同的第二世界，就是詩的音樂的世界。依好菲亭說：「音樂中直接之原質占其大部分於詩歌中，則聯想之原質也；」可知由音樂所喚起的聯想的想像，是怎樣可以變成文學的原質的一部分，祇有音樂能給文學以「想像」的原質，我們應該怎樣提倡用「想像」爲方法，開始去建設文學呀！再從文學的題材方面來講，戀愛的幻想，從來是文學主要的動機，而戀愛本身便就是「音樂的」，關於這一點，斯丹大爾（Stendhal）的戀愛心理研究第一章第十一節「音樂與戀愛」講得很詳細，不用多說已經使我們沈醉在甜蜜的理想境了。

第二章　中國文學與音樂之關係

一　文學的定義

在敍述中國文學之先，我們為便利起見，把中國最古的文學定義，先拿來詳細研究一番。中國最古的文學定義，見於尚書的二十四字：

「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和。」

這一段鄭玄詩譜序認作「詩」的起源，是很對的。我們試看樂律家如韓邦奇劉濂何塘等的解釋，更覺這一個定義，實在再恰當也沒有了。按（一）韓邦奇說：——「書曰詩言志，歌永言，聲依詠，律和聲，八音克諧無相奪倫。樂本起于詩，詩本生于心，而心本感于物，苟八音無詩，八音何用哉？」（苑洛志樂卷八）（二）劉濂說：——「書曰：詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和，此萬世詩樂之宗也。夫人性本靜也，喜怒哀樂之心感，而呻吟謳嘆之事興，凡詩篇歌曲，莫不陳其情而敷其事，故曰詩言志也。歌生于言，永生于歌，引長其音而使之悠揚回翔，累然而成節奏，故曰歌永言也。樂聲效歌非人歌效樂，當歌之時，必和之以鐘磬琴瑟之聲，故曰聲依永也。樂以清濁相濟高下相宣為美，必定之以律管而後協焉，故曰律和聲也。律呂既定，由是度之金石絃管諸音，且如作黃鍾調，則眾音以次皆從黃鍾，作太簇調則眾音以次皆從太簇，八聲樂聲莫不安順和好，故曰八音克諧無相奪倫

[illegible]始終，而八音克諧，古樂之全，大略可見矣。」（樂緯元義）（三）何塘說：——「古樂之不傳也久矣。然其始終本末則略見之數言，而律呂聲音則猶存于俗樂之制作，顧觀者不加察耳。夔作典樂，舜命之曰：詩言志，歌永言，聲依詠，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和，樂之始終本末略見于此。自明良之歌以至三百篇之作，今尙可考，莫非各陳其情，是之謂詩言志；俗樂之詞曲，各陳其情，乃其遺法也。詩既成矣，其吟咏之間，必悠揚宛轉，有淸濁高下之節，然後可聽，是之謂歌永言；今俗樂之唱詞曲，乃其遺法也。當歌之時，欲和之以樂器之聲，其樂聲淸濁高下必與歌聲之淸濁高下相應，是之謂聲依永，俗樂唱詞曲之時，或吹竹彈絲與之相應，乃其遺法也。至此則樂已小成矣。若並奏衆音，淸濁高下難得齊一，故須用律以齊之，如作黃鍾宮調，則衆音之聲皆用黃鍾爲節，作太簇商調，則從音之聲皆用太簇爲節，然後淸濁高下自齊一而不亂，乃其遺法也。八音克諧，無相奪倫，至此則樂乃大成矣，神人以和則其用也。大樂之始于詩言志，終于律和聲，始乃言其本，終則言其末也，古樂之始終本末，亦略可見矣。」（樂律管見）由這些解釋，可見中國從古以來的詩，音樂的含有性是很大的，差不多中國文學的定義，就成了中國音樂的定義，因此中國的文學的特徵，就是所謂「音樂文學」。

讀尙書一段，我們已知道中國文學是以「音樂文學」爲正宗了，但這音樂文學的定義，在文學批評史上我們還可尋出許多根據，最重要的是禮記檀弓樂記和毛詩序的幾段妙文，簡直把「詩歌」「音樂」「舞蹈」三者合爲一體，眞是道着中國文學的美質了。檀弓說的是：

「人喜則斯陶，陶斯咏，咏斯猶，猶斯舞矣。」（檀弓下按淮南子本經訓云：「凡人之性，心和欲得則樂，樂斯動，

動斯蹈，蹈斯歌，歌斯舞，舞則禽獸跳矣；」與此同。）

樂記說的是：

「凡音者生人心者也，情動于中故形于聲，聲成文謂之音。……故歌之爲言也，長言之也，說之故言之，言之不足故長言之，長言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。……詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也，三者本于心然後樂器從之。」（陳暘樂書卷十五曰：樂者天地之和也，溢于心而以歌舞之，充乎體而以舞容之，詠歌之不足而不知手之舞之，則歌亦樂之端，舞爲樂之成。書稱琴瑟以詠其歌也，語稱樂則韶舞其舞也，始歌終舞，其樂之序歟。）毛詩序情文聲音一節，更說得妙絕：

「詩者志之所之也，發言爲詩，情動于中而形于言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。情發于聲，聲成文，謂之音。」（陳暘樂書卷六十一云：詩者志之所之，情動于中而形于言，則詩言志也。言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，則歌詠其聲也。永歌之不足，故不知手之舞之足之蹈之，則舞動其容也。蓋詩爲樂之章，必待歌之抗墜端折，然後其聲足以合奏。歌爲樂之首，必待舞之周旋詘信，然後其容足以中節。歌登于堂而合奏，舞降于庭而中節，則至矣盡矣，不可以有加矣。又云：蓋聲出于情而有宮商角徵羽之別，音生于聲而有金石絲竹匏土革木之什，故情不發無以見其聲，聲不成文，無以見其音。則音所以著聲者也。）

我們再看中國著名的註疏家文學批評家，都際際然以詩歌與音樂合爲一談，都是把論「聲」論「歌」的

話來論詩的。如荀況說「詩者中聲之所止也」（荀子勸學篇）楊倞說「詩謂樂章，所以節聲音，至乎中而止」（荀子勸學中聲之所止注）鄭玄說「詩弦歌諷諭之聲也」（北堂書鈔引鄭氏六藝論詩譜序大庭軒轅疏引作詩者弦歌諷諭之聲）孔穎達說「詩者歌詠歡樂也」（禮記孔子閒居詩亦至焉疏）又說「詩是樂歌」（禮記學記不能安詩疏）「詩是樂章」（左氏襄四年傳注文王之三疏）楊士勛說「詩者樂章也」（穀梁序頌太師而正雅頌疏）鄭經說「古之爲詩也，歌誦絃舞斷章爲賦而已」（朱子詩集傳序）許宗魯說「詩者宮徵之所譜，管絃之所被也。」（吳才老毛詩叶韻補音序）乃至最著名的文學批評家，如劉勰的文心雕龍，也明明白白說：「詩爲樂心，聲爲樂體；」「樂辭曰詩，詩聲曰歌」（樂府篇）的話，就中說得最透徹的，自不能不舉到鄭樵章潢，他們所主唱的音樂的批評，是最能提醒我們的：

（一）鄭樵說——「夫樂之本在詩，詩之本在聲，……而聲之本在興，鳥獸草木乃發興之本。」（六經奧論卷三論詩聲）又曰：「詩爲聲也，不爲文也，……凡律其辭則謂之詩，聲其詩則謂之歌，作詩未有不歌者也，詩者樂章也。」（通志卷四十九樂略正聲序論）又曰「詩在于聲不在于義，猶今都邑有新聲，巷陌競歌之，豈爲其辭義之美哉？直爲其聲新耳。」（全上）又曰「詩三百篇皆可歌可誦可舞可弦，大師世守其業以教國子，自成童至既冠皆往習焉，誦之則習其文，歌之則識其聲，舞之則見其容，弦之則寓其意，……後之弦歌與舞者皆廢，直誦其文而已，且不能言其義，故論者多失詩之意。」（六經奧論卷三）

（二）章潢說：——「樂可易言乎？誦之歌之絃之舞之皆足以成節奏，而要之聲詩其本乎！仲尼聞韶，聞此者

也；季札觀樂觀此者也。……嘗考之古之達樂有三：曰風，曰雅，曰頌，而金石絲竹匏土革木，皆是此以成樂均者也，信乎樂非外乎聲詩也。虞帝命夔典樂教冑，不過曰：汝聞音律出納五官，而周官大司樂所掌歌奏，徵諸虞謨商頌，較若畫一，然則樂以詩爲本，詩以樂爲用，自古迄今，其義未有改矣。」又說：「自詩官不采言，樂官不被律，而聲詩之學隳廢焉。故杜氏有曰：漢制氏世業，但能紀鏗鏘鼓舞，而不能言其義，言知聲詩而不知義也。齊魯毛韓諸家，以序說相雄長，以義理相授受，而經生學者始不識詩，言知義而不知聲詩也。夫德爲樂心，聲爲樂體，義爲樂情，得詩則聲有所依，得聲則詩有所被，知聲詩而不知義，尚可備登歌充庭舞；彼知義而不知詩者，窮極物情，工則工矣，而絲簧弗協，將焉用之？甚矣聲詩不可不講也！」（圖書編樂以聲歌爲主議）

由上便知中國文學與音樂的密切關係，所謂詩歌即是音樂，所謂詩經即是樂經。可惜這個最古的文學定義，在鄭漁仲時代，已很少有人懂得，到了現在，講中國文學的更越發糊塗了，越發走向反音樂的路上去了。現在講中國文學史的，不管是新舊派，對於音樂文學都沒有多大理會，他們都是和鄭樵等的說法剛剛相反，以爲文學只是文章，是爲文不爲聲的。尤其是舊派，他們所下文學定義是：

「彩繪之美，是文本義，彫辭義同彩繪，亦命曰文。」（謝无量中國大文學史頁一。）

他們的「文」字的解釋，是根據說文說的：「文錯畫也，象交文」；廣雅釋詁說的「文飾也」；和釋名釋言語說：「文者合集衆采以成錦繡，會集衆字以成詞誼，如文繡也；」因此顧名思義謂：「非偶詞儷語，不足爲文；」遂自然太把文學看成「圖式化」了。其實這種「圖式化」的文學，是文學的第二義，而尙書舜典所說，才是中國文學

的第一義，似那文選派的『偶語儷句』，這些只算儷了的詩，既然不可譜入管絃，也還能夠叫做『文學』嗎？反一面說，所謂白話的文學家，似乎也很懂得文學的起源是關係樂曲，（胡適白話文學史頁四五二）如『唐人作歌詩，晚唐五代兩宋人作詞，元明人作曲，因爲都有那「好妓好歌喉」的引誘，故自然走到白話的路上去；』（頁二一八）那末中國三千年的文學史，應該就是一部音樂的文學史了。但是他們一轉眼之間，又主張『廢曲用白』，要把文學和音樂脫離關係而獨立發展，他們的根本錯誤，在沒有認清文學的起源是音樂的，而文學作品的本質屬性，尤其就是音樂的；他們沒有認清中國文學的定義，沒有認清純文學和散文的不同，所以結果是太把文學散文化了。其實散文決不是眞正表現情志的文學，更不是文學的極點，如他們極力提倡散文詩，以爲散文詩纔是完全脫離音樂拘束的自由詩，其實自由詩雖反對定形的音節，但決不是什麼散文體的，如法國象徵派詩人所提倡的自由詩，纔是眞正的音樂文學哩！

二　中國文學的分類

我們以爲如果要建立中國的『音樂文學』，先不可不純粹客觀把中國文學的本義和特質研究一下纔好。中國文本分兩大類，（1）文（2）史，史乃是實用的，記事，達意，說理，如『二十四史』『資治通鑑』『碑文』『墓誌』之類，但決不是文學，章學誠言六經諸子都是史，（六經中祇有詩經算得文學作品）可見表現純理的學說文，如義解（經學）論撰（子家）也不算得文學。然則『文』是什麼？我以爲『文』只是『情感的表現』，文學所以能表現作者人格，完全由於情感的魔力。史是什麼？『史』只是『理智的表現』，據事直書，凡可寫錄成

删子的都是。史又稱爲「筆，」禮記曲禮篇說：「史載筆，」孔子修春秋也說：「筆則筆，削則削；」可見文筆之分，其源流很遠，不是起於晉宋時代，不過到了晉宋而文筆的區分纔經批評家如蕭繹（金樓子的著者）等，特別把他提出來罷了。當時的說法，大概有兩種意義：

（一）「文」是情感的，「筆」是敍述的。——金樓子立言篇論文筆之辨，有「至如不便爲詩如閻纂，善爲章奏如伯松，若是之流，泛謂之筆；吟詠風謠流連哀思者謂之文。」又說：「筆退則謂成篇，進則不云取義，神其巧惠筆端而已，至如文者，惟須綺縠紛披宮徵靡曼脣吻遒會，情靈搖蕩。」據上便知官牘史册一類的應用文本不能當作文學。

（二）「文」是音節諧和的，「筆」是不講音節的。——文心雕龍總術篇說：「今之常言，有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也；」南史范曄傳：「手筆差易，文不拘韻故也；」這個韻就是指音節而言，文所以能夠獨立，完全因爲音節上的關係。

「文筆」或稱「詩筆。」杜甫集寄賈司馬嚴使君詩：「賈筆論孤憤，嚴詩賦幾篇；」趙璘因話錄：「韓文公與孟東野友善，韓文公文至高，孟長於五言，時號孟詩韓筆；」可見晉宋時文筆分別，到唐代仍存。宋鄭樵在詩辯妄（讀詩法）說得更好，「夫文章之體有二，有史傳之文，有歌詠之文，史傳之文以實錄爲主」；可見凡一切平鋪直敍不帶情感的描寫，從來都只算得史傳之文，史傳之文那裏算得活文學？（章學誠文史通義外篇云：「文之不爲義解傳記論撰諸品者，古人始稱之爲文；其有義解，傳記，論撰諸體，古人稱書不稱文也。」）活文學應該都是有情感

和音節的，凡無情感音節者，都只得謂之「史」或「筆，」不能叫做「歌詠之文。」並且情感和音節是二而一一而二的東西，作者所暗示的情感愈專，便音樂的含有性也愈大，因爲文學是直接觸動情感，所以在情感極高的文學中，絕沒有知識概念存乎其中，所有的只是「眞情之流」一瀉而出。然而這不可思議的魔力所產生的作品，卻正是表情最自然最美的聲音，和聲音同聲音連合而成最美的言語，所以一字一句一嘆一唱，都有自然的和諧，這就是有韻爲文的道理了。有韻就矢口謳吟，自成樂韻之妙，雖村夫農婦，吟詠性情，既不知道是那一律的聲音，那一調的歌曲，他們只要把他自已的喜怒哀怨發洩出來，便都是很美的音樂文學，所以劉勰說：「聲發則文生矣」（文心雕龍原道篇）這句話實在把中國文學的美質，完全都說盡了。

但是文筆的區分，雖在中國文學史上關係極大，而文筆區分的眞義，卻仍舊被舊批評家完全弄糟了。阮元的學海堂文筆對羅列了許多考證的材料，使我們知道中國文學本有「文」「筆」之分，即是「美術文」和「應用文」之分，這個貢獻可算很不小。他又在文言說道：「韻即聲音，聲音即文也；」依照他的話，也許在清代早就有「音樂的文學」發生了，但他一轉語間，又以排偶爲文，說什麽：

「凡偶皆文也，於物兩色相偶而交錯之，乃得名曰文，文即象其形也。然則千古之文，莫大乎孔子之言易，孔子以用韻比偶之法，錯綜其言而自名曰文，何後人之必以孔子之道，而自命曰文，即傳之曰古也。」

文學既只是純粹美麗的形式，便「妃黃儷白」，何所不至，其末流遂至如劉申叔一流竟謂「儷文律詩，爲諸夏所獨有，今與外域文學競長，惟資此體；」（中古文學史頁一）說來可笑亦復可憐，怪不得白話文學家老實不

客氣有「文當務駢，詩當務律」的主張了。我以爲這實在是白話文學的長處，其實講到中國文體，當然以韻文爲文學正宗，韻文是要有音節，卻又極力反對定形的音節，（如駢文，律詩，律賦）而要各人依自家性情風格情調，與一時一時的情緒，而發與之相應的音節。韻文以外的文體，如果他的敍述結構是情感的，便都是有音節的，不過他的音節是「不歌而誦」的，是沒有音樂的關係的，這自然不如「音樂文學」更有「逼人性」了。再說散文，在藝術上因爲不能脫離知的形式的束縛，所以對於情感的表現，沒有多大的直接關係；固然散文中有許多是有節拍的，（看唐鉞散文節拍倘測一文，國故新探頁73——80）當我們誦讀時，也誠然可以使人恍然如身歷其境，「但當我們的神爲散文的節拍所移時，總覺有一種東西將我們弔住；散文的戲劇和小說，都是例外的散文。創這種體裁的人，便是那些不能用韻文做戲劇和不能做詩的人；且譬如竊位之主，基業既固，便是換了一個朝代，而我們也就認爲合法。」這是西門司（Symons）論散文與韻文的話，我們很願意介紹來做中國文體的批評標準，在這一點上，我們又看出「音樂文學」勝出散文體表現的特點來了。

三　中國文學的起源

本來無論那一國的文學史上，韻文的起源就是文學的起源，如古代希臘，在荷馬（Homer）史詩未產生之前，各種歌詞如林納司（Linus）一歌，就是農人採摘葡萄時所常唱的。還有祭神詩（Paean），此種詩全是在祭祀時頌歸於亞波羅神及諸神祇之用。哀悼詩（Threnos）則用以弔輓死者，聲音淒厲，常由以唱這歌爲業的人，環繞靈牀高聲而歌，與婦人啜泣的聲音相應和。至於婚禮詩（Humenaeos）則在慶祝結婚時，由兩隊少年男女

手執火炬合唱男鑼簫擊而歌，女則應琴弦而舞（見王希和著荷馬頁五）。到了荷馬時代，誦史詩的，還要配以Lyra（天琴），挽歌便和以Anloo，可見希臘古代音樂文學的發達是很早的了。我們再看英國，那篇空前偉大的史詩比烏夫（Beowulf）就是那些所稱爲詩考僕（Scop）和遊藝歌者（Gleemen）所常唱的。德國文學在未發展前也有所謂行吟樂人，穿行街衢，來唱他的洛特王歌（Konig Rhoter）安倫司特歌（Herzog Ernst）。回頭來看我們中國文學的起源，也何嘗不是如此，中國文學最初是一種混合藝術，包括詩歌音樂舞蹈三種要素，成爲混合的表現的。現在我們打開詩毛傳和禮記左傳各書來看，便可見中國古代詩歌和音樂跳舞發生連帶關係的痕跡：

「詩鄭風子衿毛傳曰：古者教以詩樂，誦之，歌之，弦之，舞之。（馬瑞辰曰：毛詩本墨子舞詩三百言之。汪中述學云：古之爲教也，詩樂同物，誦之，歌之，弦之，舞之。）」

「禮記文王世子曰：春誦，夏絃。（鄭康成曰：誦謂歌樂也，絃謂以絲播詩。陳暘樂書卷三云：樂語有六，誦居一焉；樂音有八，弦居一焉。誦則詩誦人聲也，弦則琴瑟樂聲也。）」

「禮記樂記曰：不學操縵，不能安絃；不學博依，不能安詩。（李塨聖經學規纂曰：操縵孔疏：調弦也。博依，節歌也；博通廣雅搏拊之搏，搏按爲節，以依于樂句也。）」

「左傳襄公十六年云：使諸大夫舞，曰：歌詩必類，齊高厚之詩不類。（杜預注：謂歌詩各從義類。俞樾茶香室經說卷十四，據楚辭九歌東君篇：「展詩兮會舞，應律兮合節；」謂：「古者舞與歌必相類，自有一定之義例，故命

大夫必以類。」）」

又如孔穎達正義說：「五帝以還，詩樂相將，故有詩則有樂；」可見古代詩歌與音樂的關係，是很有證據的了。

但我們接着要問這種混合的藝術，究竟起於那個時代呢？鄭玄詩譜序說得好：

「詩之興也，諒不於上皇之世？大庭軒轅逮於高辛，其時有亡，載籍亦莫云焉。虞書曰詩言志，歌永言，聲依詠，律和聲，然則詩之道，放於此乎」」

孔穎達毛詩正義更發揮得極透徹：

「上皇之世，舉代淳樸，田漁而食，與物無殊；居上者設言而莫違，在下者羣居而不亂；未有禮義之教，刑罰之威，爲善則莫知其善，爲惡則莫知其惡，其心既無所感，其志有何可言，故知爾時無詩。……大庭軒轅疑其有詩者，大庭以還，漸有樂器，樂器之音，逐人爲辭，則是爲詩之漸，故疑有之也。……大庭有鼓籥之器，黃帝有雲門之樂，至周尚有雲門，明其音聲和集，既能和樂，必不空弦，弦之所歌，即是詩也。」

似此把樂器的起源，講詩歌的起源，實在很有見解，雖然鄭箋孔疏很多是不足道的，不過在這一點，也很夠他提醒我們。不過歌曲的源流雖則很遠，而在大庭軒轅以來究竟有無樂器？所謂大庭（神農氏）軒轅是神還是人？這還是一個問題。據史記補三皇本紀孝經鈎命訣世本楚辭注元結補樂歌所說，那伏羲時代早已有樂歌了，但這些古代的神話傳說，那裏可靠？孝經鈎命訣本是僞書不要說了，就是所謂駕辯之曲，（楚辭云伏羲駕辯，吳都賦所謂超延露而駕辯者；劉淵林云：伏羲造此曲。）和網罟之歌，（路史注：辨樂論云：昔伏羲因時興利，教民佃漁，天

下爲之時則有網罟之歌）也都是文人想其所當然，自然不足信了。其他如黃帝之樂稱雲門咸池（禮記樂記周禮春官莊子天運韓非子十過漢書律歷志）少皞之樂稱大淵（帝王世紀通典通志路史）顓頊之樂稱承雲（樂緯呂氏春秋古樂篇魏書樂志，顓頊有承雲之舞）帝嚳之樂稱六英（周禮春官列子周穆王篇呂氏春秋古樂篇白虎通禮樂篇）這些古樂或許有些是初民口唱的史曲，而音調節奏既已失傳便也無從說起。明韓邦奇的苑洛志樂（卷七）竟憑信爲眞，將雲門咸池各爲譜調，這就未免太好奇了！但是古代在沒有文字以前，難道就沒有給我們中國古代詩史做一些好材料的嗎？有的，不過不是那有偽託嫌疑的歌辭，而是後人追記的作品；追記是確有這種詩歌，其初口口相傳，或爲歌詠自然的頌歌，或爲詠英雄事蹟的史曲，或挽歌，經過一個時期，這種口唱的歌辭，纔開始有人把他追錄起來，所以比較可靠；若偽託則全然爲文人狡獪之作，完全是假的。所以現在所傳「伏羲十言之教，」「神農之教」和黃帝時代的書籍，大概都不可信，都屬「偽記」，只有下面幾條，較可認爲眞的，不過有的可惜已經失傳了。

（一）葛天氏八闋與陰康氏之舞　呂氏春秋仲夏紀古樂篇曰：「昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋，一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總鳥獸之極。昔陰康氏之始陰多滯伏而湛積，水道壅塞，不行其原，民氣鬱閼而滯著，筋骨瑟縮不達，故作爲舞以宣導之。」

（二）伊耆氏蜡辭　禮記郊特牲曰：「伊耆氏始爲蜡，蜡也者索也。歲十二月合聚萬物而索饗之也……曰：「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。」」

（三）斷竹歌　漢趙煜吳越春秋曰：「越王欲謀復吳，范蠡進善射者陳音，音楚人也，越王請音而問曰：孤聞子善射，道何所生？音曰：臣聞弩生于弓，弓生于彈，彈起於古之孝子。不忍見父母爲禽獸所生，故作彈以守之。歌曰：「斷竹續竹，飛土逐宍。」」

把這幾條例的內容分析研究一下，什麼葛天氏陰康氏伊耆氏這些後人想像的諡號，且不管他，但就歌辭來看，實在僞托的成分卻很少。雖然兩個在戰國以後，才追記出來，（呂氏春秋禮記）一個在二千餘年後的漢朝才把牠紀錄出來，（吳越春秋）但我們猶確信牠是屬於「追記」。因爲那種背景，的確是上古的現象，決不是後世所有的。因爲初民藝術，最有大影響的就是跳舞，他們的舉行，最重要的是在戰後講和的時候，其他如果蔬成熟，收穫，獵收豐多，兒童成丁，新年，病愈，喪畢等，也隨時舉行。並且他們跳舞時，一面唱歌一面做出種種相當的姿勢，所以呂氏春秋所載「三人操牛尾，投足以歌八闋，」那種足蹈牛尾作舞蹈節拍的神情和姿態，確是初民的風味。並且所歌的舞曲，如「載民」「遂草木」「奮五穀」之類，總是爲自己的好命運咏歎起來，這正是初民相當的歌詞，不過這八闋的歌辭和音節，現在已可惜失傳了。並且據現代學者的研究，初民藝術差不多都有一種實際上目的，如裝飾和舞蹈是兩性的媒介，詩歌、舞蹈、與音樂，是激起奮鬬精神的作用。大約那時候舞蹈是最重要的，所以「陰康氏之舞」的紀載很可相信，舞人的快樂是從筋骨活動上發生，所以「作爲舞以宣導之」，這很可想見初民藝術之有實際上的目的的說法了。復次，伊耆氏的蜡辭，也可見初民用來祀神祈年的一種宗教式舞蹈，大概行於每年十二月間，祀那萬物水土草木禽獸有功於農事的神前，所云：「土反其宅」云云，這通是祝辭。這種宗教式舞蹈，

據蔡子民先生在美術的起源中說：大約各地都是有的，但見諸記載的，現在還止有澳人他們供奉的魔鬼叫做"Mindi"，常有人在供奉他的地方舉行舞蹈；大概在中國最重農事，所以特別供奉那有功農事的神。總之，舞蹈的起源，到了這時纔組入宗教儀式，而這種宗教式舞蹈，以後在中國勢力極大，試看禮記雜記下，便知在舉行舞蹈時舉國皆狂的情形了。復次斷竹歌，據劉彥和文心雕龍通變篇，定他為黃帝時代的產品，這個年代有沒有疑問，且不消說，但據近人白啓明先生一首古代歌謠（彈歌）的研究，（見歌謠週刊紀念增刊號）說：彈歌的背景，尚是榛狉渾噩，葬之中野，厚衣以薪，無衣衾棺槨的樣子，他的話實在也很有所發明。他引孟子：「蓋上世嘗有不葬其親者，其親死則舉而委之於壑，他日過之，狐狸食之，蠅蚋咕嘬之……蓋歸返虆梩而掩之……」（滕文公上）來證明棄尸曠野為禽獸所食，是實在的情形，不過一不忍而出於掩尸，一不忍而出於守尸耳。並且他又說：守尸的事情，據文學上的「弔」字，也可以證明牠是靠得住。這個「弔」字是會意字，說文「弔從人從弓」，蓋古代作弔時節，並不像現在用輓聯，用詩文，或用許多食品，乃是手執彈弓，幫助孝子，守其父母的遺尸，這類舉動，正與彈歌的內容，絕相吻合，可見守尸是真有其事，斷竹歌也是很可靠的了。不過我們還要注意這斷竹歌和舞蹈也是有關係的，因為初民的舞蹈，在葬式時盛行起來，他們在惜別與輓詞中，很容易表同情，所以這八個字的彈歌，大概就是中國初民最行得廣的輓詞了。因為是最行得廣的輓詞，所以口碑流傳，直到漢代，把他追記下來。——總而言之，初民時代的詩，我所認有文學史上價值的，只有這三篇舞曲，而這三篇舞曲，的確是上古的背景，不過還不能確定年代罷了。此外如不能認為古代的背景的就如堯時的擊壤歌（帝王世紀引），舜時的卿雲歌（尚書大傳引）南風歌（尸

子卷上引）都只能割愛，因爲這些都是有儒者『托古改制』的嫌疑，所以不算信史，也不能做我們音樂文學史上的材料了。

我既證明了八闋蜡辭和斷竹歌是初民社會的產物，並且可以說就是詩經的濫觴了。在這幾篇以後，舞蹈的流風，見於墨子上所載還有可考的，如非樂篇上說：——

『湯之官刑有之曰：其恆舞於宮，是謂巫風，其刑君子出絲二衛，（畢云：此緯字假音，說文云緯織橫絲也。）小人否，（似云小人則無刑）似二伯黃徑，（此文有脫誤，不可讀，或云伯黃二字或伊尹之譌）乃言曰，嗚呼舞佯佯，黃言孔章，（黃疑當作其）上帝弗常，九有以亡。（九有卽九域）上帝不順，降之百殃，其家必壞喪……。於武觀曰：啓乃淫溢康樂……萬舞翼翼，章聞於大，（惠云當作天）天用弗式。（孫云：萬舞之盛，顯聞於天，天弗用之。）』

墨子引這些話的意思，當然可以不管，但由此很可見初民時代的藝術，已這樣發達。在這『恆舞於宮』『舞佯佯』『萬舞翼翼』中，不知埋沒了許多的舞曲，但從此以後，舞的情態卻確實記在禮記樂記裏：——

『其治民勞者，其舞行綴遠；其治民逸者，其舞行綴短；故觀其舞知其德。』

『行綴』是舞蹈者行列的數目，人數少就相去很遠，人數多就距離也短了；民衆安逸就舞的人多，民衆勞苦時，就舞的人也就少了。所以舞在當時確是平民的一種娛樂，確是一種平民藝術，而這平民的藝術，又實實在在是合詩歌音樂舞蹈爲一。所以當時的詩歌，差不多都是：

『發以聲音而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管』（樂記）的。

就是到了孔子手裏，取當時愛好誦習而有譜可歌的舊詩，定爲今本三百篇的詩經以教弟子，也是『詩』『歌』『舞』同時並教的。所以在墨子非儒下，說孔子之罪狀，是『弦歌鼓舞以聚徒，務趨翔之節以觀衆』，因爲孔子所教的詩樂，是可誦可歌可弦可舞的，所以墨子公孟篇對公孟子批駁儒家的話，也是說：『以不喪之間，誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百，若用子之言，則君子何日以聽治，庶人何日以從事？』這裏所謂三百，當然是指孔子刪定詩樂而言。可見詩三百篇不但可歌可誦，並且都是舞蹈時唱的一種歌曲了。好比陳詩宛丘一首：——

『坎其擊鼓，宛丘之下，無冬無夏，值其鷺羽。

坎其擊缶，宛丘之道，無冬無夏，值其鷺翿。』

又東門之枌一首：——

『東門之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。』

又鄭詩蘀兮一首：——

『蘀兮蘀兮！風其吹汝，叔兮伯兮！倡予和汝。

蘀兮蘀兮！風其漂汝，叔兮伯兮！倡予要汝。』

這三首詩很可表現出當初原始人的風味。大概原始人以唱歌跳舞做合歡的媒介，在一定時日，男女相聚，這幾首詩所表現的，正是男女們一面在唱一面在舞的風俗。鄭玄詩譜求而不得，說什麼『是古代之巫，實以歌舞爲

職以樂神人者也；」分明女子和男子會舞之詩，也要扯到「樂神人」的事上去，還且不管他，不過三百篇可據舞詩來解說，也大無可疑了。並且我們把關雎詩序的話來看：——

「詩者志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故詠歌之，詠歌之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。」

由這一段可見詩是抒寫情感的了。至於「言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之；」假此曲折詠歌之辭，自很便於歌唱。至於說到「詠歌之不足，則不知手之舞之足之蹈之，」這分明是舞蹈所獨具，楚辭所謂「展詩兮會舞，」大概就是這詩人時代的情形了。所以在孔門弟子方面，樂記裏很分明說他們對於詩樂的態度是：

「詩言其志也，歌詠其聲也，舞動其容也，三者本於心，然後樂器從之。」（陳暘樂書卷十五云：樂者天地之和也，浴乎心而以歌聲之，充乎體而以舞容之，詠歌之不足則不知手之舞之，則歌為樂之端，舞為樂之成，書謂琴瑟以詠其歌也，語謂樂則韶舞其舞也，始歌終舞，其樂之序歟。）

這種「詩歌」「音樂」「舞蹈」合一的主義，實在是中國文學的特別美質，實在是中國文學上的三位一體。

四　中國文學的進化觀念

在十七世紀的批評家，始把進化觀念應用於文學變遷的歷史，可是那時已有巴斯噶（Pascal）指出科學和藝術的不同，科學得到知識愈多，就愈進步，藝術的變遷卻不能歸納到任何進化的原理。近來 Spingarn 在新

的文學批評，也有相似的見解，他們以爲文學沒有古今界的，是要打破文學上的進化觀念的。固然我們欣賞文學，本不應該有古今觀念，以自絕於最弘富的文學寶庫，卻是當我們試從文藝變遷歷史研究的結果，則古來文藝的進化，正是明白的事實，沒有法子否認。講到中國文學進化觀念的意義，尤格外重要，三百篇的詩人不會唱出樂府詩，樂府詩人不會唱出宋詞元曲，可見一個時代是有一個時代的文學，即一個時代是有一個時代的樂歌；於是我們對於文學史的見解，又不得不用歷史進化的觀念去發現他了。

不過講起中國文學的進化觀念，我們不能不先對於抱同樣見解的胡適之先生下一個嚴格的批評，因爲他的「文學進化觀念與戲劇改良」（文存卷一，頁195——214）是在所有文學史家裏最有文學進化觀念的，但同時和我們的文學進化觀念，又是最衝突的。依我們意思，中國文學的進化，與音樂的進化路徑相同，而最近未來的文學，便是建設一種最好聽的抒情的歌唱的「音樂文學」；若依胡先生的見解，則中國文學的進化，是與反音樂的進化路徑相同。他說：「中國戲劇一千年來力求脫離樂曲一方面的種種束縛，但因守舊性太大，未能完全達到自由與自然的地位。」（頁202）所以他便主張「廢曲用白」，完全建設一種最實用的語體的通俗的「白話文學。」明白說罷，我們的文學進化觀念，是以韻文爲主，而胡先生的文學進化，則以散文爲主，拿他的話來說明散文或小說的演進，是很可以的；因爲論起散文的文體，無論是記事，是說理，是小說，實在都有語體化的傾向，所以在這一點，我們亦與胡先生所說「有尙書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐菴曹雪芹之文，此文之進化」同意。並且這也不算胡先生獨斷的話，遠在葛洪的抱朴子，早已有更徹底

的文學進化的觀念了。他這樣說過：——

「尚書者，政事之文也，然未若近代之優文，詔策，軍書，奏議，之淸富贍麗也，毛詩者，華采之辭也，然不及上林，羽獵，二京，三都之汪濊博富也。……若夫俱論宮室，而奚斯路寢之頌，何如王生之賦靈光乎？同說游獵，而叔畋盧鈴之詩，何如相如之言上林乎？並美祭祀，而淸廟雲漢之辭，何如郭氏南郊之艷乎？等稱征伐，而出軍六月之作，何如陳琳武軍之壯乎？則舉條可以覺焉。近者夏侯湛潘安仁並作補亡詩白華由庚南陔華黍之屬，諸碩儒高才之賞文者，咸以古詩三百未有足于偶二賢之所作也。」（鈞世篇）

然而他終竟是一個注重散文忽視文藝的人（尚博篇有「或貴愛詩賦淺近之細文，忽薄深美富博之子書」句）所以對於二千餘年的詩樂，竟不能欣賞，可見散文的進化論者，對於詩的進化，終竟是太隔膜了。其實講起來，一時代有一時代的散文體，然一時代亦有一時代的詩體，如補亡詩一類，大抵剽竊前言，句摹字擬，那裏比得上三百篇？三百篇一變而為楚辭，楚辭一變而為樂府，在葛洪時代那模擬的賦體已遠不如樂府能代表時代，可惜這位散文的進化論者，他沒有知道罷了。

再講到「白話文學」，本來就是「平民文學」而「平民文學」與「貴族文學」的分別，即在前者是可協之音律，老嫗能聽，有井水處能唱；後者不能協音律，不能歌，歌亦不能聽；前者與音樂有關係，後者與音樂無關係；祇有這音樂方面的不同罷了。如胡先生自己說的：「老百姓自然要說白話，卻用不着白話的散文，他愛哼隻把曲子，愛唱隻把山歌，但告示有人讀給他聽，鄉約有人講給他聽，家信可以托人寫，狀子可以托人做，所以散文簡直和他

沒多大關係。』（白話文學史頁35——36）知道散文和一般平民沒有多大的直接關係，那末所謂平民文學，一定就是音樂文學，怎能說白話文學是可以脫離音樂而獨立發展呢？換一方面說，音樂文學之所以成爲平民文學，卽因其有眞摯的情感；沒有情感所以纔有詰屈聱牙的誥勅詔令，反之有情感的村夫農婦曠男怨女，便自然信意所之信口所唱都和音樂一般。沈休文也說得是：『天機啓則律呂自調，六情滯則音律頓舛；』這裏天機，當卽我所謂情感，情感充實便不講音律而自然協于音律，就是『音樂文學』了。情感不充實儘管你『妃黃儷白，』好看煞人，但總不能形之歌咏；你不信請打開郭茂倩樂府詩集的郊廟歌辭一看，除了武后的郊祀歌，還勉強可讀外，其餘許多揄揚聖德誇飾太平的死文字，眞如鄭樵樂略所說：『既無偉績之可陳，又無題命之可紀，故其詩不可得而採；』既都不便歌唱，也自算不得平民文學了。

這個分別很緊要，實在就中國二千年來文學變遷進化的歷史看起來，就是這樣情形。好比詩經總算是中國最古的『平民文學』了，我也不用再引經據典，已大家共認爲『多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情也；』（詩傳序）並且咨嗟咏歎之餘，也自然合於音樂，所以鄭樵通志和程大昌詩論都說詩經是可以歌唱了。其次楚辭，如九歌卜居漁父已有人承認爲平民文學了，就是離騷九章也都是用那時候的白話做的，所以我敢大膽主張楚辭是平民文學。依舊說隋有僧道騫尙能用楚聲讀楚辭，音韻清切，唐初猶有其傳，可見楚辭在唐初猶有知道唱法者。我們看楚漢革命的人物，如劉邦項羽都是從民間來的，都是好楚聲的；由項羽的垓下歌，劉邦的大風歌，可見楚聲這種音樂的特長，是能激動革命的革命精神之實現了。到了漢代以樂府爲代表文學，樂府就是後

便所謂教坊，是一個俗樂的機關，民歌的保存所。那時採詩夜誦，有趙代秦楚之謳，可見都是合諸新樂而歌的平民文學了。唐代不論在梨園所奏的大曲，或在酒席上所唱的小令，那歌辭都是絕句，絕句就是唐代的樂章，也就是唐代的平民文學了。你看王灼碧雞漫志載「開元中王昌齡高適王之渙詣旗亭飲，梨園伶官亦招妓聚飲，三人私曰：吾輩擅詩名，未第甲乙，試觀諸伶謳詩分優劣，……以此知唐伶以當時名士詩句入歌曲，蓋常事也。」又如白樂天等，詩篇出，長安歌妓都爭先學習，這就可見唐代詩句的唱法，雖不大可考，然而詩之能唱，和在民間傳播之廣，卻是一種事實了。不但詩，詞也可以唱得的，姜白石的詞以歌曲名，並按樂譜註明唱法，不過這種唱法，沒有人能懂得罷了。柳永的樂章集在當時差不多有井水處便有人歌唱他的曲子，可見詞不但是「音樂文學」並且是道地的「平民文學」哩。詞一變而為曲，如「小令」「散套」實則都是詞的變形，元人所編雜劇都是北曲，至元明之交而有南曲，於是梁伯龍魏良輔始創崑腔，當時名「水磨腔」，王元美詩：「吳閶白面冶遊兒，爭唱梁郎雪豔詞；」可見崑曲盛行時的情形了。這時北曲也一變金元之舊，而成崑腔之北曲，直至今日還有許多從事研究崑曲的人；不過現在崑曲唱法，既漸漸失傳，結果遂不能成為通俗文學，所以在道咸以前所認為「平民文學」的，由現在的眼光看起來，只得謂之「貴族文學」了。

由上所述，可見一個時代有一個時代的平民文學，即一個時代有一個時代的「音樂文學」，所以文學史和音樂史是同時合一並進的，如一個時代的音樂進化了，便文學也跟着進化，另發展一種新文學，而前代的舊文學就不能普遍，只好供好古家所賞玩，便成為貴族文學了。所以四言詩在詩經時代是「平民文學」，是可以歌唱的，

到了漢代不便歌唱，所以韋孟的諷諫詩，就成了「貴族文學」了。楚辭在屈原宋玉時代都是可歌唱的「平民文學」，一變而爲上林羽獵二京三都的詞賦，既已不便歌唱，只得叫他「貴族文學」了。樂府也是這樣，唐以前的橫吹歌辭鼓吹歌辭相和歌辭清商歌辭都是可歌唱的「平民文學」，唐以後是不可歌唱的「貴族文學」，吳萊論樂府主聲說：「太白有樂府又必摹倣古人已成之辭，要之或其聲之有似者，少陵則不聞有樂府矣」，可見樂府到此亦不能不變了。唐人唱詩，然唐人並不講什麼詩法，所以成爲可歌唱的平民文學，但到了宋時代就成了「貴族文學」了。李夢陽懷麓堂詩話說得好：「唐人不言詩法，詩法多出宋，而宋人於詩無所得。所謂法者不過一字一句對偶琢雕之功，而天眞興致，則未可與道，其高者失之捕風捉影，而卑者坐於黏皮帶骨，至於江西詩派極矣。」其實講起來，「詩」到了宋代已成「遺形物」了。所謂「西崑體」闢出來的許多笑話，且不消說，即「西崑體」反動時代的作者，如蘇東坡歐陽修王安石及江西詩派的黃庭堅陳師道，也都不如他的「詞」能够代表時代。江西詩派也不用說了，即就反江西派——四靈詩派及嚴滄浪，他們的破碎尖酸，和江西派的黏皮帶骨，恰是一對。嚴滄浪自是一個文藝批評家，但他也不過要摹倣盛唐，和摹倣賈（島）姚（合）的有什麼分別？總而言之，詩到宋代已完全成爲摹倣的「貴族文學」了，已經字字「啞」起來了。（朱熹評江西詩派之呂本中欲字字響而暮年詩多啞，這話很對。）宋詩尙且如此，元明清的詩更不足道。至於「詞」呢？原來在宋代是可歌唱的「平民文學」，到了元時已不快於北耳，於是一變而爲曲，而從前的詞到此已漸漸不能唱了。所以萬樹詞律自敘對於明清詞家頗多攻擊的話，於嘯餘譜更是反對，很歎息地道：——

「詩餘乃劇本之先聲，昔日入伶工之歌板，如耆卿標明於分調，誠齋垂法於擇腔，堯章自註鬲指之聲，君特致辨煞尾之字，當時或犯宮造格，刱製於前，或遵詞填音，因仍於後。……茲雖舊拍不復可考，而聲響猶有可推，乃今泛泛之流，別有超超之論，謂詞以琢辭見妙，煉句稱工，……於是篇牘汗牛，棠梨充棟，至今日而詞風愈盛，詞學愈衰矣。」

詞到了明清時代，名存而音亡，也只算得「貴族文學」了。詞變而北曲，而南曲，而崑曲，在當時都是「平民文學，」清魏戫書序集成曲譜云：「溯自有明嘉靖以逮國朝道光，三百餘年間，主南北歌場之壇坫者，厥惟崑曲；」如清初的許多崑曲創作，就是引車賣漿者流，都能哼他幾聲，其爲通俗文學不待言了。到了光宣之間，知道崑曲之唱法的漸漸少起來，如俞曲園自撰新曲，模倣彈詞，叫伶人阿掌強以彈詞宮譜歌牠。又光緒壬寅六月，萬壽節，張之洞在鄂宴外賓，厥張古樂，有彈琴崑曲等項，其崑曲曲詞是他自撰，要度曲的強以舊譜工尺唱牠，到此則崑曲亦告一結束，完全變成「貴族文學」了。吳梅詞餘講義說得是：

「自文人不善謳歌，而詞之合律者漸少，俗工不諳譜法，而曲之見棄者遂多。」

曲既不便歌唱，所以胡適之先生在文學進化觀念與戲劇改良主張「廢曲用白」，風氣一變，而有「白話詩」發生。現在傾向是應該以「白話詩」叫做「平民文學」了，須知白話詩人的好處，即在其有情感，有當時的活情感，所以一表現出來，都是當時的活文字活言語，如果把這情感譯爲幾千年前的文言，便不是當時的「真情之流」了。但白話詩雖能直接觸動感情，假使不能夠歌唱，還不能算是表情最自然最美的聲音。現代的詩人，很可

譜他都不是以音樂家兼文學家的自己作歌，別人製譜，雖也有幾篇可歌唱的，但總不能有多大的成就。今後的希望，是在文人是能夠謳歌，並且要平民都能從心坎裏唱出最好聽最微妙的「音樂文學」來；那時「白話文學」纔算完全建立了，那時「白話文學」在中國文學史上，才算有一個最進化最光榮的地位。

上面所述的「平民文學」或「音樂文學」的進化觀，都是根據事實，沒有一句是獨斷的話。就是從中國文學批評史上講，我這種文學的進化觀念，都是很早就有人說過的，如元周德清中原音韻序說：「樂府爲詩餘流派，匪嚴淫哇；而傳奇實爲樂府濫觴，總關風雅；」這話把文學進化的線索說得比我透徹多呢！還有如：

（一）王世貞說：「三百篇而後有騷賦；騷賦入樂府而後有古樂府；古樂府不入俗，而後以唐絕句爲樂府；絕句少宛轉而後有詞；詞不快北耳而後有北曲；北曲不諧南耳，而後有南曲。」——藝苑卮言

（二）王驥德說：「古人言：絲不如竹，竹不如肉，以爲漸近自然，吾謂詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。夫詩之限於律與絕也，卽不盡於意，欲爲一字之益不可得也；詞之限於調也，卽不盡於胸，欲爲一語之益不可得也；若曲則調可累用，字可襯增。詩與詞不得以諧語方言入，而曲則惟吾意之欲至，口之欲宣，縱橫出入，無之而無不可也，故吾謂快人情者，要莫過於曲也。」又說：「關雎鹿鳴今歌法尙存，大都以兩字抑揚成聲，不易入里耳。漢之朱鷺石流，讀向聱牙，聲定椎朴。晉之子夜莫愁，六朝之玉樹金釵，唐之霓裳水調，卽日趨冶艷，然祇是五七詩句，必不能縱橫如意。宋詞句有長短，聲有次第矣，亦尙限篇幅，未暢人情；至金元之南北曲，而極之長套，斂之小令，能令聽者色飛，觸者腸靡，洋洋灑灑，聲蔑以加矣，此豈人事，抑天運之使然哉！」——曲律卷四。

（三）王奕清等說：「自古樂亡而樂府興，後樂府之歌法至唐不傳，其所歌者皆絕句也；唐人歌詩之法至宋亦不傳，其所歌者皆詞也；宋人歌詞之法，至元又漸不傳，而曲調作焉。」又說：「按歌之所昉，曰詩言志，歌永言，則三百篇實爲濫觴，一變而爲樂府，再變而爲詩餘，寖假而爲歌曲矣。當爲樂府之時，雖亦名之曰古詩，而三百篇之音不傳；當爲詩餘之時，雖亦號之曰樂府，而古樂府之音不傳。自傳奇歌曲，盛行于元，學士大夫多習之者，其後日就新巧而必屬之專家，近則操觚之士，但塡文辭，惟梨園歌師，習傳腔板耳。」——欽定曲譜凡例

因爲每一時代的音樂文學，總是代表了一時代民間的活言語，所以漢魏的樂府唐不能歌而歌詩，唐的詩宋不能歌而歌詞，宋的詞元不能歌而歌曲，這種平民文學的進化，實是自然的趨勢。不但如此，文學的起源就是樂器的起源，文學進化的大勢，也是跟着樂器的進化而進化的。關於音樂進化這一點，我們最好引宋史樂志所載批評家屛庶的話來代說明。（這段話見宋史樂志燕樂後，文獻通考俗樂部引之作兩朝史樂志論。凌廷堪燕樂考源卷一又引之來說明音樂的進化，可見影響是極大的了。）他說：——

「上古世居質器與聲樸，後世稍變焉，金石，鐘磬也，後世易之爲方響；絲竹，琴簫也，後世變之爲箏笛，匏，笙也，攢之以斗；壎，土也，變而爲甌；革，麻料也，擊而爲鼓；木，柷敔也，貫之爲板。此八音者於世甚便，而不達者指廟樂鎛鐘鎛磬宮軒爲正聲，而槩謂夷部鹵部爲淫聲；殊不知大輅起於椎輪，龍艘生於落氣，其變則然也。古者以俎豆食，後世易以杯盂；古者藁蓆以爲安，後世易以榻椅；使聖人復生，不能舍杯盂榻椅而復俎豆藁蓆之實也。八音之器豈異此哉？……然則世所謂雅樂者，未必如古，而教坊所奏，豈盡爲淫聲哉！」

這番話很可以打破那些主張『廢曲用白』論者的謬觀念，使他知道不但文學本身有進化，就是音樂也有進化的觀念的。近代樂律家如李光地（古樂經傳卷五孟子今之樂由古之樂句下）江愼修（律呂新論卷下，聲音自有流變一條）胡彥昇（樂律表微卷四論俗樂）張照（律呂正義後編卷首疏云：使器必蕢桴土鼓，歌必鹿鳴四牡而後可謂之古樂，則孟子不當曰，今之樂由古之樂矣）程瑤田方成培（香研居詞麈序工尺卽律呂樂器祇古今說）徐養源（管色考謂隋唐以後，俗樂勝於雅樂）淩廷堪（燕樂考源卷一引宋史樂志案語）都已經告訴我們以音樂進化的觀念，那末，我們把這一個進化觀念和文學進化觀念合攏起來，豈不是中國文學的進化，是全靠和音樂合一並進，而成功了『音樂文學』的進化嗎？總而言之，中國文學的進化，徹始徹終都是和音樂不相離的，所以有一種新音樂發生，卽有一種新文學發生，這是明顯確實的事實。就單拿戲劇作例：『中國戲劇，數百年從未與音樂脫離關係，音樂爲中國戲劇之主腦；』（宋春舫論劇頁263）所以我們從文學進化的眼光來看，將來戲劇沒有進化罷了，如其還要進化，當然是傾向於歌劇（Opera）或詩劇（Poetic Drama），而胡先生所提倡的白話劇（Prose Drama），在今日歐美的歌劇盛行之下，恐怕要成爲『遺形物』了。

第三章 論詩樂

一、詩經全爲樂歌論 二、詩樂考 三、詩經在音樂上的位置 四、孔子與音樂 五、詩經在藝術上之價值 六、論風雅頌 七、詩經樂譜考 八、論六笙詩

一 詩經全爲樂歌論

我們開始敍述中國有詩以來的第一部樂歌的總集——詩經——便很奇怪這部稀古的絕妙文章，已經給一般箋注家弄成了乾燥無味的政論和歷史了。他們做起詩序，把分明是男女甜蜜的戀歌，也改成詩人諷刺時政或歌美國君的作品，分明是男女期會的歌辭，也要大發揮其政論，我當初眞不知作者是何心理，近來研究結果，纔知道這些箋注家，原來就是不高明的散文家；散文的本身就是政論和歷史，而不是文學，怪不得把他應用在韻文上面，便要將詩人意思盡穿鑿壞了。譬如詩序只緣序者立例，篇篇都要美刺他人，因此把那些絕妙的情詩豔歌，都附到一樁一樁的歷史上去。詩序不要說了，就是主張「文者包絡一切著于竹帛者而爲言」的章太炎先生，他在國故論衡中原經篇說：

「孟子曰：王者之迹息而詩亡，詩亡然後春秋作，迹息者謂小雅廢，詩亡者謂正雅正風不作。詩序曰：文武以天保以上治內，采薇以下治外，六月者宣王北伐，小雅之廢自此始也。其序通言正雅二十二篇廢，而王道缺，終之

曰小雅盡廢則四夷交侵，中國微矣。國史之有編年，宜自此始。」

把詩經來附會編年，這眞就是散文家的拿手好戲！由他們眼中，詩經裏幾乎沒有一篇不與國政時事相關，即沒有一篇不是我們所謂實際生活的文學。至於詩經裏面和散文區別的那種音節，那段性情，那痴男怨女征夫思婦的歌聲，他們義理大家的耳朵裏，是不會聽得見的，即因這麼一來，所以纔把一部最好最古的「音樂文學」埋沒盡了，腐化盡了。宋鄭樵對於這一部音樂文學的厄運，很覺着不平，所以他說：——

「自后夔以來，樂以詩爲本，詩以聲爲用，八音六律爲之羽翼耳。仲尼編詩爲燕享祭祀之時用以歌，而非用以說義也。古之詩今之辭曲也，若不能歌之，但能誦其文而說其義可乎？不幸腐儒之說起，齊魯韓毛四家各爲序訓而以說相高，漢朝又立之學官，以義理相授，遂使聲歌之音，湮沒而無聞。」（通志卷四十九樂略樂府總序）

「義理之說既勝，則聲歌之學日微，……蓋聲失則義起。」（上同）

王圻也概乎其言地說：——

「嘗論他經可以詁解，而詩當以聲論；後世不得其聲而獨辭之知。韓毛諸家於鳥獸蟲魚之細，竭力以事，而問其音節不能解也。古者審聲以知治，作樂以成教者，其亦幾於絕矣。夫以聲感者于性近，而以義求者離性遠，學詩而不知此者，與耳食何異！」（續文獻通考經籍考詩類）

唐順之更有一大段很透徹的話道：——

「六籍皆以文傳，而詩獨以聲傳。昔者孔子患鄭衛之聲，亂于雅頌，乖刺無所從正，乃周流四方，聞韶樂於齊，不

知肉味；又得文王之操於襄宏，乃始默然自信曰：吾六十而耳順，然後反魯正樂。命太師歌關雎而曰：皦如聖繹如也，洋洋乎盈耳哉！自是刪詩，定其中聲得三百篇，皆被之管絃，而雅頌各得其所，其於門人弟子亦往往教以詩歌，其尤有得者，聲若金石。而子貢聞聲歌所宜之說於師乙，則夫子樂而與之，曰：賜也可與言詩矣！然則詩之為詩不專以其文，以其聲也。自漢而下，詩之文徒在，而其聲盡亡，然其時樂師尚能譜鹿鳴伐檀文王騶虞四詩，又不久而廢；韓毛諸家，號為專經，竭其力以爭草木蟲魚，至問其音節不能解也。今三百篇俱在學官，諸生誦習其文，與諸經同，然絕無有能繹而歌之者，而絃匏琴瑟諸器，因此遂不列於學官，其鹿鳴諸詩，則賓興鄉飲酒學官命弟子時一歌之，然有聲而不成調，嘵嘵然若擊土鼓然，不知其於葉木貫珠之義安在乎？」（送陸淵學序）

本來一部詩經是為聲而不為義的，所以孔子論詩，也只是取詩之聲，不管說詩之義。如說「關雎樂而不淫，哀而不傷；」又說：「師摯之始，關雎之亂；」這全是指音樂說的，並不是說關雎的義理如此如此。孔子以後，纔有所謂齊魯韓毛四家，拿這一段話，講成功了關雎的義理，於是從那烏烟瘴氣的義理，把全部的音樂文學都籠罩住了，於是詩經便不好講了。所以現在我們要把詩經講成文學，先不可不推翻義理說，而直接從音樂方面去觀察，這可以叫做詩經之音樂的研究法。

現在我試把詩經和音樂關係的幾個先決問題討論一下，再作解答：

（a）詩經就是樂經嗎？

（b）詩經所錄全是樂歌嗎？

（一）詩經是從徒歌變成樂歌嗎？

第一個問題是自明劉濂的樂經元義和吳承仕樂經源流兩書提出來，才成爲問題的。其實就使這個詩經即是樂經的假設可以推翻，而詩經所錄全爲樂歌的話，仍然可以成立。不過有了這個假設，更可證明詩經和音樂的關係的重大罷了。

（一）劉濂說：「六經缺樂經，古今有是論矣，愚謂樂經不缺，三百篇者樂經也，世儒未之深考耳。夫詩者聲音之道也，若夫子刪詩，取風雅頌一一弦歌之，得詩得聲者三百篇，餘皆放逸，可見詩在聖門辭與音並存矣。仲尼沒而微言絕，談經者知有辭不復知有音，如以辭焉凡書皆可，何必詩也？滅學之後，此道益加淪謬，文義且不能曉解，況不可傳之聲音乎？無怪乎以詩爲詩，不以詩爲樂也，故曰三百篇者樂經也。或疑之曰：樂之用廣矣大矣，乃以三百篇當之，何局而不弘也。愚曰：樂之道與他書不同，有以文義存者，器數存者，聲調譜奏存者。工師以神意爲授受者也，古聖人以明物之智，制爲黃鍾之宮，自十二律出而律呂之能事畢矣；自鍾磬琴瑟笙簫塤篪出，而聲音之能事畢矣；則器數者即經也。周太師制歌聲，自關雎鹿鳴文王清廟以往，皆有定調，國風小雅多商音，大雅多宮音，三頌盡爲宮音，則周庭之樂雖黃鍾太簇二調，至春秋而魯庭師摯猶能傳其音，漢興制氏以聲音之學肄業，晉杜夔尚能傳文王鹿鳴伐檀騶虞四詩餘響，此以音調相授受也。南陔白華華黍崇邱由庚由儀六篇其辭已不可考，而笙竽獨能存其音節，此以譜奏相授受也。……惟所謂詩者以辭義寓于聲音，附之辭義，讀之則爲言，歌之則爲曲，被之金石弦管則爲樂，三百篇非樂經而何哉？」（律呂精義內篇五引樂經元義）

（二）吳承仕說：「聖王作樂之道載諸經史，其後雖經秦火而樂經固未盡亡也。……虞書帝曰夔命汝典樂，教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無傲，詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫，神人以和；此有虞制作之法見于經者然也。周禮典同曰：凡為樂器，以十有二律為之數度，以十有二聲為之齊量，凡和樂亦如之，而金石革樂縣之制備載小胥及考工記，此成周制作之法，見于經者然也。至于樂章，咸英雖不可見矣。韶濩猶有存，詩經一部乃周之全樂，十五國風王侯卿大夫士庶者，如明良南風之歌，韶之遺也，商頌五篇濩之遺也，通用之樂也；小雅燕饗之樂也，大雅會朝之樂也，周魯二頌宗廟郊社之樂也。以此觀之，樂經何嘗盡亡也哉？」（樂經原流論樂經未亡）

第二個問題是從鄭樵通志程大昌詩論提出來，才成為問題的。其實講起來，詩之可籥，見於周官；（籥章龡豳詩豳雅豳頌）詩之可管，見于二禮；（下管象下管新宮）詩之可籥，見于國語。（叔孫穆子聘晉晉悼饗歌鹿鳴之三）墨子說：「儒者誦詩三百，絃詩三百，歌詩三百，舞詩三百」；大戴記投壺篇「凡雅二十六篇可歌，歌鹿鳴貍首鵲巢采蘩采蘋伐檀白駒騶虞」；論語子罕篇孔子說：「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所」；史記孔子世家分明又告訴我們「孔子語魯太師，吾自衛反魯然後樂正，雅頌各得其所，……三百五篇，孔子皆絃歌之，以求合韶武雅頌之音。」鄭志鄭玄答張逸云：「國史采衆詩明其好惡，令瞽矇歌之；」而凡寧戚能歌碩鼠（呂覽高誘注及後漢書馬融傳注引說苑善說篇）原憲曾子能歌商頌；（韓詩外傳一莊子）由上種種例證，可見詩經全為樂歌，這在古代是完全不成問題的了。但既成了問題，便不免要有所爭論，我為着方便起見，把關於這個問題的不同見解，分作三項來講：

（一）詩經全為樂歌說　宋鄭樵明朱載堉清乾隆都是這派著名的代表。鄭樵在通志樂志樂府總序說：

「夫子刪詩，其得詩而得聲者三百篇，則繫之風雅頌，其得詩不得聲則置之，謂之逸詩，如河水新招之類，無此繫也」。

再看他在詩辨妄中「國風辨」有一段話，他說：「詩者聲教也，出于情性，古者三百篇之詩皆可歌，歌則各從其國之聲；周召王豳之詩，同出于周，而分爲四國之聲，邶鄘衛之詩，同出于衛，而分爲三國之聲；蓋採詩之時，得之周南者繫之周南，得之召南者繫之召南，得之王城與豳者，繫之王城與豳，得之邶鄘衛者繫之邶鄘衛，蓋歌則各從其國之聲。……大抵詩有三百，皆以聲別，嘗觀夫子之論詩曰：吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所；夫謂雅頌各得其所可也，而謂樂正者，何也？蓋樂者，鄉樂也，鄉樂卽風聲也。」（六經奧論卷三文同）朱載堉在「鄉飲酒樂譜」更說得明白：「內則曰：十有三年學樂，此何樂也？蓋所謂絃歌之樂也。古詩存者三百餘篇，皆可以歌，而人不能歌者，患不知音耳；苟能神解意會以音求之，安有不可歌之理乎」？（樂律全書卷三十）乾隆在詩經樂譜序也說：「詩三百篇，皆可歌詠者也，魏晉時尙有文王鹿鳴四章，但未著宮調，學者茫然不知耳。」總之，這派所主張詩經所錄全爲樂歌說，是最有力量的。近吾友顧頡剛先生發表一篇「論詩經所錄全爲樂歌」，他是從春秋時的徒歌上，詩經的本身上，漢代以來的樂府和古代流傳下來的無名氏的詩篇上，從這各種事實來證明詩經是樂歌，雖然顧先生不是有意作音樂文學運動的人，但他這種根本主張，也可算得比許多文學史家有精義多了。

（二）詩經有因詩爲樂與因樂爲詩說　元吳澂「校定詩經」的自序，就是這派代表。他說：「詩風雅頌凡三百十一篇，皆古之樂章；六篇無辭者笙詩也，舊蓋有譜以記其音節而今亡；其三百五篇則歌辭也。樂有八物，人聲爲貴，故樂有歌，歌有辭，鄉樂之歌曰風，其詩乃國中男女道其情思之辭，人心自然之樂也，故先王采以入樂，而被之

弦歌。朝廷之樂歌曰雅，宗廟之樂歌曰頌，於燕饗焉用之，於會朝焉用之，於享祀焉用之，因是樂之施於是事而作爲辭也。然則風因詩而爲樂，雅頌因樂而爲詩，詩之先後，於樂不同，其爲歌辭一也。」這種講法和元微之作的樂府古題序說的「由樂定詞」和「選詞配樂」兩種分法有些相同，但推到極端，便要如朱熹答陳體仁書所主張的「樂乃爲詩而作，非詩爲樂而作；」「凡聖賢之言詩，主於聲者少，而發其義者多；」（朱子全書詩綱領）結果不免要走向反音樂文學的路上來了。

（三）詩經有入樂不入樂之分說　宋程大昌在詩論中南雅頌爲樂詩諸國爲徒詩篇云：「春秋戰國以來，諸侯卿大夫士賦詩道志者，凡詩雜取無擇，至其考其入樂，則自邶至豳無一詩在數。享之用鹿鳴，鄉飲酒之笙由庚鵲巢，射之奏騶虞采蘋，諸如此類，未有出南雅之外者，然後知南雅頌之爲樂詩，而諸國之爲徒詩也。」以後如陳暘焦竑都從程說，清代顧炎武日知錄因之也有「詩有入樂不入樂之分」的主張。他說：「鼓鐘之詩曰：以雅以南；子曰：雅頌各得其所；夫二南也，豳之七月也，小雅正十六篇，大雅正十八篇，頌也，詩之入樂者也。邶以下十二國之附於二南之後，而謂之風，鴟鴞以下六篇之附於豳而亦謂之豳，六月以下五十八篇之附於小雅，民勞以下十三篇之附於大雅而謂之變雅，詩之不入樂者也。」（論詩）胡彥昇在樂律表微也說：「詩是樂章，然詩則瞽之所誦，樂章則太師所掌，故有不入樂之詩，有不入詩之樂章。三百篇雖皆可弦歌，而正樂所用，唯南豳二正雅及周頌，餘皆不入樂也。樂章雖多與詩之篇次相合，而貍首與騶虞爲射節，皆風也，而貍首不入詩；笙詩皆詩與鹿鳴等篇遞奏皆雅也，而笙管之詩不入詩；九夏皆頌類，而肆夏繁遏渠三篇外皆不入詩，大武詩六篇，而武宿夜亦不入詩。」（卷八）似此把詩和

音樂的關係祇限制於某一個範圍以內，和史記所說「三百五篇孔子皆弦歌之」一段話，實在剛剛相反，教我們那裏敢相信他？

魏源說過：「古者樂以詩爲體，夫子自衞反魯而樂正，雅頌各得其所，則正樂卽正詩也；樂崩而詩存，于是有三百篇入樂不入樂之說」。(詩古微上編之三夫子正樂論)我們假使稍知道古代詩歌和音樂發達的路徑相同，我們假使知道古經的「南」「風」「雅」「頌」都是音樂的名，那麼還用得着來討論甚麼入樂不入樂的問題嗎？實則我們的眞問題，卻在於問詩經是從徒歌變成樂歌呢？還是完全爲奏樂而創作的樂歌呢？不過這個問題，就算不容易解決，而我們所主張的詩樂說，還是根本不會動搖的。

第三問題是可分作兩方面來解決：一是承認原來就是音樂的詩人創作的樂歌，一是依據王制說的「命太師陳詩以觀民風」，和漢書食貨志說的「孟春之月，羣居者將散，行人振木鐸徇于路以采詩，獻之太師，比其音律以聞于天子」的話；因而主張詩經有部分詩是從民間徒歌變爲樂歌。我以爲這兩種講法，都是說得通的。依前說則詩經便有唱這樣詩歌的歌人或音樂者，依後者則詩經所錄，都是當時的採詩官，從民間采訪來的。然無論如何，詩經的音樂上評價，總是以「人聲」爲主，他實在可說就是天籟。章潢在「樂歌總敍」說得好：「樂之道主乎聲，而聲必有取于天籟，以其一出于自然而非強作也，然則人之聲，非天籟乎？……故本之心，宣之聲，則爲詩，曰風曰雅曰頌皆可以被管弦協金石而謂爲樂章，孔子自衞反魯然後樂正，正此也；雅頌各得其所，而關雎之亂，洋洋盈耳於師摯之始，曾謂樂而不以聲詩爲之主乎？……樂以詩爲本，詩以樂爲用，凡金石絲竹匏土革木，節奏鏗鏘，克諧律呂

不過用以依永和聲焉耳。」知道人聲就是天籟，天籟就是音樂，那就詩經所錄，當然可稱他全是樂歌了。

二　詩樂考

我們已經知道詩經的詩，當時都是可以歌唱的，可以入樂的，但從事實方面去證明，我們便不免吃驚於一部詩樂，為什麼用到燕享祭祀時，居然變成功了「詩禮」了。最奇怪的現象，當時周家有一禮就有一詩，有一詩就有一禮，於是二雅周頌全部分都充作宗廟朝廷的頌神歌及宴會田獵之歌，這難道就是孔子正樂編詩的本意嗎？不見得嗎？你看在孔子以前季札觀樂，樂正所奏的一望而知他還是民歌的詩。左傳襄公二十九年記道：

「請觀於周樂，使工為之歌周南召南曰：美哉！始基之矣，猶未也，然勤而不怨矣。為之歌邶鄘衛曰：美哉淵乎！憂而不困者也。……為之歌王，曰：美哉！思而不懼。……為之歌鄭曰：美哉！其細已甚。為之歌齊曰：美哉泱泱乎大風也哉！……為之歌豳曰：美哉蕩乎！樂而不淫。……為之歌秦曰：此之謂夏聲。……為之歌魏曰：美哉渢渢乎！……為之歌唐曰：思深哉！……為之歌陳曰：國無主，其能久乎？自鄶以下無譏焉。為之歌小雅曰：美哉思而不貳，怨而不言。……為之歌大雅曰：廣哉熙熙乎！曲而有直體，其文王之德乎！為之歌頌曰：至矣哉！五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也。」

由這一段可見古代的樂歌，固不專以詩為燕享祭祀之用，最重要的還是為着音樂定的。當他分別「風」「雅」「頌」這些樂調名目時，還沒有一點「詩禮」的觀念，而且很明顯地只有與發想像的「音樂」的觀念。（毛奇齡詩札舊章條下姜武孫附語云「風雅頌祇分樂調，曾無天子諸侯與時世升降之別」；這話再合意也沒有了。）

但不幸傳到荀況一般人講樂的時候，夾袋裏便已有一個「禮」字，於是最純粹的音樂文學，便有所謂「禮」的限制在裏面了。我們現在要替詩樂作一個考證，當然免不了要拿這些冠冕堂皇的「詩禮」來研究一番，研究的材料，最好的是阮元的「天子諸侯大夫士金奏升歌笙歌間歌合樂表說」（經解卷一千七十揅經室集）和王國維的樂詩考略（廣倉學宭叢書甲類第一集）了。依他們研究的結果，好比宴會之歌，為着階級的不同，使所用詩樂，都有好些區別的。例如：

（1）大夫士用小雅。

鄉飲酒禮：「工歌鹿鳴四牡皇皇者華。」

（2）諸侯燕士大夫亦用小雅。

燕禮：「工歌鹿鳴四牡皇皇者華。」

大射儀：「乃歌鹿鳴三終。」

左氏襄四年傳：「又歌鹿鳴之三，三拜。」

又：「鹿鳴，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉。四牡，君所以勞使臣也，敢不重拜。皇皇者華，君敎使臣」云云。

（3）兩君相見用大雅；

左氏襄四年傳：「工歌文王之三，又不拜。」

又：「文王，兩君相見之樂也。」

故用頌。

仲尼燕居：「兩君相見，升歌清廟。」

（4）天子用頌。

祭統：「夫大嘗禘升歌清廟，下管象朱干玉戚以舞大武，八佾以舞大夏，此天子之樂也。」

明堂位：「成王命魯公世世祀周公以天子之禮樂季夏六月以禘禮祀周公於太廟，升歌清廟。」

文王世子：「天子視學登歌清廟。」

尚書大傳：「古者帝王升歌清廟之樂。」

我們考那時樂制，有堂上堂下之分（徐養源律呂臆說有堂上堂下說可參看）記所謂：「歌者在上，匏竹在下。」在堂上升歌完了之後，便奏南陔白華華黍的笙詩，於是乃間歌魚麗歌南有嘉魚歌南山有臺，笙則由庚崇邱由儀，最後合樂，便是周南關雎葛覃卷耳和召南鵲巢采蘩采蘋。（鄉飲酒禮鄉射禮燕禮）在這裏堂上因爲所重在人聲方面，所以升歌，如上面所舉是有階級制度的，是不能隨便用的。自笙以下是沒有階級的，是大夫士至諸侯都可通用的，曉得古代唱詩的禮節如此，而後知人聲卽所謂天籟的重要了。

我們再把鄭樵的樂章圖（六經奧論卷三）和夏炘的詩樂存亡譜（景紫堂全集本）拿來研究一下，便知周禮儀禮禮記左傳所載關於詩樂的話，凡是可奏可歌可管的詩，差不多都失傳了，然而可歌可賦關於人聲方面，卻無一不存。現在爲方便起見，把古代可考的詩樂綜合起來，作一個音樂的分類：

（一）歌詩

鄉飲酒禮：「工歌鹿鳴四牡皇皇者華，乃閒歌魚麗，歌南有嘉魚，歌南山有臺，乃合樂周南關雎葛覃卷耳召南鵲巢采蘩采蘋。」（1）

燕禮：「遂歌鄉樂，周南關雎葛覃卷耳，召南鵲巢采蘩采蘋。」（2）

周禮春官：「太師大祭祀帥瞽登歌。」（3）

禮記祭統：「大嘗禘升歌清廟。」（4）

明堂位：「升歌清廟。」（5）

又：「樂師及徹帥學士而歌徹。（注：徹者歌雍）」（6）

左傳襄公四年：「穆叔如晉，晉侯享之，工歌文王之三，又歌鹿鳴之三。」（7）

十四年：「孫蒯入使，公飲之酒，使太師歌巧言之卒章。」（8）

二十九年：「吳公子札來聘，請觀於周樂，使工爲之歌周南召南邶鄘衛王鄭齊豳秦魏唐陳檜以下小雅大雅頌。」（9）

右歌詩，見三禮左傳的共十八篇。升歌閒歌六詩今在小雅；合樂六詩在周南召南；清廟，雍，今在周頌；文王，緜，大明三篇，今在大雅；巧言在小雅。

（二）賦詩

左傳僖公二十三年：「晉公子重耳及秦，他日公享之，公子賦河水，杜注以為逸詩，韋注云河當作沔。公賦六月。」（1）

文公三年：「晉侯饗公賦菁菁者莪，公賦嘉樂。」（2）

四年：「衛寗武子來聘，公與之宴，為賦湛露及彤弓。」（3）

十三年：「鄭伯與公宴於棐，子家賦鴻雁，文子賦四月，子家賦載馳之四章，文子賦采薇之四章。」（4）

成公九年：「季文子如宋致女復命，公享之，賦韓奕之五章，穆姜出於房，又賦綠衣之卒章而入。」（5）

襄公八年：「范宣子來聘，公享之，宣子賦摽有梅，季武子賦角弓，賓將出，武子賦彤弓。」（6）

十四年：「戎子駒支賦青蠅而退。」（7）

又：「叔向見叔孫穆子，穆子賦匏有苦葉。」（8）

十六年：「冬穆叔如晉聘見中行獻子賦圻父，見范宣子賦鴻雁之卒章。」（9）

十九年：「季武子如晉拜師，范宣子為政賦黍苗，武子賦六月。」（10）

二十年：「季武子如宋，褚師段逆之以受享賦常棣之七章以卒，歸復命，公享之，賦魚麗之卒章，公賦南山有臺。」（11）

二十六年：「齊侯鄭伯為衛侯故如晉晉侯兼享之；晉侯賦嘉樂，國景子相齊侯賦蓼蕭，子展相鄭伯賦緇衣，國子賦轡之柔矣，子展賦將仲子兮。」（12）

二十七年：「鄭伯享趙孟於垂隴，子展伯有子西子產子大叔二子石從，子展賦草蟲，伯有賦鶉之賁賁，子西賦黍苗之四章，子產賦隰桑，子大叔賦野有蔓草，印段賦蟋蟀，公孫段賦桑扈。」（13）

又：「齊慶封來聘，叔孫與慶封食不敬，爲賦相鼠，亦不知。」（14）

又：「楚薳罷如晉涖盟，晉侯享之，將出，賦旣醉。」（15）

二十八年：「叔孫穆子食慶封，慶封氾祭，穆子不說，使工爲之誦茅鴟。注茅鴟逸詩」（16）

昭公元年「令尹享趙孟，賦大明之首章，趙孟賦小宛之二章。」（17）

夏四月：「趙孟叔孫豹曹大夫入於鄭，鄭伯兼享之，趙孟賦瓠葉，穆叔賦鵲巢，趙孟又賦采蘩，子皮賦野有死麕之卒章，趙孟賦常棣。」（18）

二年：「晉侯使韓宣子來聘，公享之，季武子賦緜之卒章，韓子賦角弓，武子賦節之卒章。旣享，宴於季氏，武子賦甘棠；自齊聘於衞，北宮文子賦淇澳，宣子賦木瓜。」（19）

三年：「鄭伯如楚，楚子享之，賦吉日。」（20）

十二年：「宋華定來聘，享之，爲賦蓼蕭。」（21）

十六年：「鄭六卿餞宣子於郊，子齹賦野有蔓草，子產賦鄭之羔裘，子大叔賦褰裳，子游賦風雨，子旗賦有女同車，子柳賦蘀兮，宣子賦我將。」（22）

十七年：「小邾穆公來朝，公與之燕，季平子賦采叔，穆公賦菁菁者莪。」（23）

二十五年：「宋公享昭子，賦新宮，昭子賦車轄。」（24）

右賦詩見左傳的五十四篇。沔水，六月，菁菁者莪，湛露，彤弓，鴻雁，四月，采薇，角弓，青蠅，圻父，黍苗，常棣，轡之柔矣，

蓼蕭，隰桑，桑扈，小宛，瓠葉，節，吉日，采薇，車轄諸詩，今在小雅。嘉樂，韓奕，旣醉在大雅。我將今在周頌。載馳，鶉之賁賁，相鼠在鄘風。綠衣，匏有苦葉在邶風。摽有梅，鵲巢，野有死麕，草蟲，甘棠今在召南。緇衣，將仲子兮，野有蔓草，褰裳，褰裳，風雨，有女同車，蘀兮在鄭風。蟋蟀在唐風。淇澳，木瓜在衛風。祇有茅鴟係逸詩，轡之柔矣已不可考，新宮本管詩，今亡。按賦詩即樂歌，雖班固說過「不歌而誦謂之賦」（藝文志序）但那是漢人妄生分別的曲解，其實現在學者如顧頡剛先生已告訴我們：『歌與誦原是互文』；「如從歌詞方面看，襄十四年傳說：「公使歌之，遂誦之；」襄二十八年傳說：「使工爲之誦；」襄二十九年傳說：「使工爲之歌；」可見是聯義的。再從名詞方面看，小雅節南山說：「家父作誦；」四月說：「君子作歌；」大雅崧高和烝民說：「吉甫作誦，」桑柔說：「既作爾歌；」可見也是同義的。「誦」與「頌」通，頌即周頌魯頌之頌，也即歌頌之頌。」，可見賦詩即是樂歌了。

（三）奏詩

周禮春官：「鍾師掌金奏，凡樂事以鍾鼓奏九夏；——王夏，肆夏，昭夏，納夏，章夏，齊夏，族夏，祴夏，驁夏。注九夏皆詩篇名，頌之族類也。此歌之大者，載在樂章，樂崩亦從而亡，是以頌不能具。凡射，王奏騶虞，諸侯奏貍首，大夫奏采蘋，士奏采蘩。」（1）

又：「大司樂，王出入則奏王夏，尸出入則令奏肆夏，牲出入則令奏昭夏。注三夏皆樂章名大射，王出入奏王夏，及射，令奏騶虞。」（2）

又：「樂師教樂儀，行以肆夏，趨以采薺，車亦如之。環拜以鍾鼓爲節。注肆夏采薺皆樂名，或曰皆逸詩。」（3）

鄉飲酒禮：「賓出奏陔。注陔陔夏也。」（4）

鄉射禮：「賓興，樂正令奏陔。注陔陔夏，其詩亡。」（5）

燕禮記：「若以樂納賓，則賓及庭奏肆夏，賓拜酒，主人答拜而樂闋，公拜受爵而奏肆夏，公卒爵，主人升，受爵以下而樂闋。（肆夏樂章也，今亡。以鐘播之，鼓磬應之，所謂金奏也。）」（6）

大射儀：「公升，卽升奏肆夏。（注肆夏樂名，今亡。）」（7）

又：「賓醉，北面坐取其薦脯以降，奏陔。（注陔夏樂章也，其歌頌類也。以鐘鼓奏之，其篇今亡。）」（8）

又：「公入，驁。（注驁夏亦樂章也，以鐘鼓奏之，其詩今亡。）」（9）

鄉射禮：「上射揖，司射退反位，樂正東面命太師曰：奏騶虞，間若一。（注騶虞國風召南之篇。）」（10）

大射儀：「上射揖，司射退反位，樂正命太師曰：奏貍首，間若一。（注貍首逸詩。）」（11）

郊特牲：「賓入大門，而奏肆夏，示易以教也。」（12）

左傳襄公四年：「穆叔如晉，晉侯享之，金奏肆夏之三，不拜。」（13）

右奏詩見三禮左傳共十七篇。騶虞，采蘋，采蘩，貍首，都是古之詩節，今除貍首外皆在二南。檀弓云：「貍首之斑兮，執女手之卷兮，」疑卽貍首逸詩。其他肆夏三夏（案肆夏一名樊，昭夏一名遏，納夏一名渠，國語云：「樊遏渠謂之三夏」）王夏九夏皆金奏，就是頌詩之類，可惜都已經失傳了。

（四）笙詩

鄉飲酒禮：「笙入堂下，磬南北面立，樂南陔白華華黍。（注笙吹笙者也，以笙吹此詩以爲樂也。南陔白華華黍小雅篇也，今亡，其義未聞。）」（1）

又：「乃間，笙由庚，笙崇丘，笙由儀。（注由庚崇丘由儀今亡，其義未聞。）」（2）

右笙詩見儀禮共六篇，都是小雅逸詩。

（五）管詩

燕禮記：「下管新宮，笙入三成。注：新宮，小雅逸篇也，管之入三成，謂三終也。」（1）

大射儀：「乃管新宮三終。注：管謂吹簜以播新宮之樂，其篇亡，其義未聞。」（2）

明堂位：「下管象。注：象，周頌武也。」（3）

仲尼燕居：「下管象武，夏籥序興。」（4）

右管詩見儀禮禮記的共二篇，新宮小雅逸詩。象曲疑即武宿夜，或云非，詳見毛奇齡詩札維清一條。

（六）籥詩

周禮籥章：「中春晝擊土鼓，龡豳詩以逆暑。注：豳詩，豳風七月也。中秋夜迎寒亦如之。」（1）

又：「凡國祈年於田祖，龡豳雅，擊土鼓以樂田畯。注：豳雅亦七月也。」（2）

又：「國祭蜡則龡豳頌，擊土鼓以息老物。注：豳頌亦七月也。」（3）

右籥詩見周禮的共三篇。七月今存豳風，有的說：「楚茨大田甫田諸詩是豳雅，噫嘻載芟豐年諸詩是豳頌；」有的說：「豳風中自有雅自有頌，以豳詩中三分而得之；」又有的說：「豳別有雅頌，今已亡；」又有的說「即豳風一詩吹之，則其調通可為雅，通可為頌。」諸說不同，但後說近是，詳見毛奇齡詩札籥章一條。

上面所舉或者還有遺漏，如燕禮有房中之樂，毛氏釋詩以「招我由房」為房中之樂；鄭樵以二南詩，用之為

房中之樂，所以在他的樂章圖就立有『房中之樂』一項。又琴中有鵲巢操騶虞操伐檀操白駒操都是詩經文，而文中子援琴鼓蕩蕩之什，因此在樂章圖，就又多出『絲奏』一項。其實講到古代絲奏，也應以『瑟』爲主，而不以琴爲主。元熊朋來告訴我們：『爾雅釋樂曰：瑟者登歌所用之樂器也，古者歌詩必以瑟，論語三言瑟而不言琴，儀禮鄉飲鄉射大射燕射堂上之樂，惟瑟而已；』（瑟譜卷一）這是他研究有得的話，使我們沒的理由可以把琴操來作絲奏充數。並且前面已經講過，樂分上下，堂上之樂祇有琴瑟，言歌詩賦詩而琴瑟便在其中，禮所謂升歌便是。那末我們何必多立這個『絲奏』的名目呢？

三　詩經在音樂上的位置

中國古代音樂，依呂氏春秋季夏紀音初篇說，是有東音南音西音北音四大系統，就中『南音』，即左傳成公九年鍾儀所謂『南音』，在古代音樂文學史上，是有最重要的位置的。如詩鼓鐘說：『以雅以南』；禮記文王世子說：『胥鼓南』；左傳說：『象箾南籥』，這個『南』就是二南的南。以後若采菱陽阿陽春白雪等，曲調很多，劉邦好楚聲，以爲房中樂，漢的南音仿此。繼此而有相和三調，又繼此而有江南吳歌，荊楚西聲，和琴曲都是南音，（說本徐養源律呂臆說俗樂論一）可見南音是古代音樂系統中的最重要的了。現在再回轉頭來看呂氏春秋南音等的很奇麗的傳說——

（一）東音　夏后氏孔甲田于東陽萯山，天大風晦盲，孔甲迷惑入于民室，主人方乳，或曰：后來是良日也，之子是必大吉；或曰：不勝也，之子是必有殃。后乃取其子以歸，曰：以爲予子，誰敢殃之？子長成人，幕動坼橑，

斧斫斬其足，遂爲守門者；孔甲曰：嗚呼！有疾，命矣夫！乃作爲破斧之歌，實始爲東音。

（二）南音　禹行水見塗山之女，禹未之遇而巡省南土。塗山氏之女乃令其妾候禹於塗山之陽，女乃作歌，歌曰：『候人兮猗！』實始作南音。（高注：南方國風之音。）周公及召公取風焉，以爲周南召南。（高注：取塗山氏女南音，以爲樂歌也。）

（三）西音　周昭公親將征荊，辛餘靡長且多力，爲王右，還反涉漢，梁敗，王及蔡公抎于漢中，辛餘靡振王北濟，又反振蔡公，周公乃侯之于西翟，實爲長公。殷整甲徙宅西河，猶思故處，實始作西音，長公繼是音以處西山，（西音，周之音。）秦繆公取風焉，實始作爲秦音。（取西音以爲秦國之樂音。）

（四）北音　有娀氏有二佚女，爲之九成之臺，飲食必以鼓。（鼓樂。）帝令燕往視之，鳴若謚隘，二女愛而爭搏之，覆以玉筐，少選發而視之，燕遺二卵，北飛遂不反，二女作歌，一終，曰：『燕燕往飛』，實始作爲北音。（北國之音。）

此處敍述詩樂的起源，很合於文學史體裁，所以最得佳。最重要的是說：『塗山之女實作南音，周公及召公取風焉，以爲周南召南』，這分明是說周南召南都是出於南音了。崔述讀風偶識一說得好：『南者其體本起于南方；北人效之，故名以南；』這話如果參看說苑修文篇（釋詩說之一）更容易明白了：——

『子路鼓瑟，有北鄙之聲，孔子聞之曰：「信矣，由之不才也！」冉有侍，孔子曰：「求來，爾奚不謂由夫先王之制音也，奏中聲爲中節，流入於南，不歸於北。南者生育之鄉，北者殺伐之城，故君子執中以爲本，務生以爲基，故其音溫和而居中，以象生育之氣，憂哀悲痛之感，不加乎心，暴厲淫荒之動，不在乎體，夫然者乃治化之風，安樂之爲也，彼小人則不然，執末以論本，務剛以爲基，故其音湫厲而微末，以象殺伐之氣，和節中正之感，不加乎心，暴

儼恭莊之動，不在乎體；夫殺者乃亂亡之風，奔北之爲也。昔舜造南風之聲，其興也勃焉，至今王公述而釋；紂爲北鄙之聲，其廢也忽焉，至今王公以爲笑。彼舜以匹夫積正合仁，履中行善，而卒以興；紂以天子好慢淫荒，剛厲暴賊，而卒以滅。今由也匹夫之徒，布衣之醜也，既無意乎先王之制，而又有亡國之音，豈能保七尺之身哉？」冉有以告子路，子路曰：由之罪也，小人不能耳，陷而入于斯，宜矣夫子之言也！遂自悔不食，七日而骨立焉，孔子曰：「由之改過矣！」」

由這一段佚話，再參考以韓詩說法，——韓嬰敍詩曰：周南召南其地在南陽南郡之間，(水經注三十四)和章太炎的詩終始論(檢論卷二)，我們至少都可以相信孔子是很尊重南音的。至孔子所以尊重南音的緣故，大概是因歷史上的關係，因爲相傳武王伐紂，使許多歌士前歌後舞，唱着巴渝之曲，(樂府解題云，武王伐紂使歌士習之，號曰巴渝之曲，因其地以巴渝取名。)這種巴渝的歌舞，就是南音，當時影響極大，孔子是何等樣天才，當然不會不注意他。不過孔子雖受南音的影響，卻特別看重「韶舞」。章太炎先生說：「六代之樂，孔子獨美韶武，豈以雲門咸池夏濩爲非哉！武有南音，韶亦流入于南故也。」(檢論三詩終始篇)然大武實在比原始南音已經有進步了，所以在孔子以前，吳季札觀樂，見舞象箾南籥者，曰：「美哉猶有憾！」見舞大武(周公做的)曰：「美哉周之盛乎其若此乎！」大概現在如大雅頌裏不少這種大武之音，然孔子對於武舞以外，更歡喜的就是韶舞。或者可以說孔子對於大武的閒情，遠不及大韶之甚，所以說：「子謂韶盡美也，又盡善也；謂武盡美矣，未盡善也。」太平御覽八十一引樂動聲儀說：「孔子曰：簫韶者舜之遺音也，溫潤以和，似南風之至，其爲音如寒暑風雨之動物，如物之動人，雷動獸禽，風雨動魚龍，仁義動君子，財色動小人，

是以聖人務其本。』這話出之緯書，自不足爲據，然我們卽打看論語來看，又何處不見出孔子對於韶舞的極端贊成態度呢？除前舉八佾一段外，論語上記的有——

『子在齊聞韶，三月不知肉味，曰「不圖爲樂之至於斯也。」』（述而）

『顏淵問爲邦，子曰：「……樂則韶舞。……」』（衞靈公）

似此讚歎不置的話，和他對於周南召南的美辭，也是沒有兩樣；因爲周南召南就是最合乎這種聲音和舞蹈的。所以說：——

『師摯之始，關雎之亂，洋洋乎盈耳哉！』（泰伯）

『關雎樂而不淫，哀而不傷。』（八佾）

『子謂伯魚曰：「女爲周南召南矣乎？人而不爲周南召南，其猶正牆面而立也與！」』（陽貨）

案程大昌詩論云：『爲之爲言，有作之義，旣曰作，則翕純皦繹，有器有聲，非但歌詠而已；』我的意思，豈但有器有聲，『爲』這一字，本來兼有手舞足蹈之容。許多人都知道周南召南是一種音樂的名，卻不知道這種音樂原先還是以舞蹈爲主，（案徐養源律呂臆說雅樂論云：『呂氏春秋：「塗山氏之女，始作南音，周公及召公取風焉，以爲周南召南；」按詩「以雅以南，以籥不僭」文王世子「胥鼓南」；鄭君皆以爲南夷之樂。襄公二十九年，左氏傳「見舞象箾南籥者，」劉光伯謂南如周南之意，似與鄭義不合。今讀呂氏春秋，乃知二說之相通焉。「鞮鞻氏掌四夷之樂與其聲歌，」鄭云言與其聲歌，則云樂者主於舞。傳南凡三見，曰籥，曰鼓，皆主舞言。故以爲南夷之樂也。江漢之間，

被文王之化，其樂近雅，故存其舞於鞮鞻氏，（其辭君韓詩章句曰，四夷之樂，唯南可以和于雅者，以其人聲及籥不僭者，南籥之得以象南雖聲，以此也，）而籥正其聲歟以為周南召南。」和韶舞是很相近似的。孔子生當雅頌衰頹國風代興的時代，眼見得古代的音樂——韶武——漸漸地絕響了，南音之傳，還要賴此一綫，所以他在這個韶武雅頌存亡之交，一方面勉力作一個「中流砥柱」——一方面極力提倡周南召南，告訴弟子以「國風其聲可內于宗廟。」——荀子大略篇引傳——你看論語上記的：

「吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。」（子罕）

可見雅頌在當時已經不知凌亂得什麼樣子了。本來祇有魯國因為周公有大功勞，所以周王特許他用天子之樂，就是雅舞；在詩經裏魯也有頌，就是這個緣故。但論語又有一段記載魯國樂官四散的事道：——

「太師摯適齊，亞飯干適楚，三飯繚適蔡，四飯缺適秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于漢，少師陽擊磬襄入于海。」（微子）

這樣大書特書，分明是說一箇雅樂班子分散，各人走各人的路，雅樂到此決不能維持在周初的地位了！所以在孔子當時，懂得雅樂的人，就很少數。韓詩外傳卷五記孔子學雅樂的事道：——

孔子學鼓琴於師襄子而不進，師襄子曰：「夫子可以進矣。」孔子曰：「丘已得其曲矣，未得其數也。」有間，曰：「夫子可以進矣。」曰：「丘已得其數矣，未得其意也。」有間，復曰：「夫子可以進矣。」曰：「丘已得其人矣，未得其類也。」有間，曰：「邈然遠望，洋洋乎！翼翼乎！必作此樂也。默然思，戚然悵，以王天下，以朝諸侯者，其惟文王乎？」師襄子避席再拜曰：「善！師以為文王之操也。」故孔子持文王之聲，知文王之為人。師襄子曰：「敢問何

以知其文王之操也？」孔子曰：「然！夫仁者好偉，和者好紛，智者好彈，有殷勤之意者好麗，丘是以知文王之操也。」

這一段佚話，不但見得孔子對於詩樂辨別力之強，並且也可見肄習雅樂和聽一聽韶舞，都可算得很希罕的一樁事了，在孔子弟子當中，子貢總算可與言詩的了。禮記樂記載子貢問樂一事：

子貢見師乙而問焉，曰：「賜聞聲歌，各有宜也，如賜者宜何歌也？」師乙曰：「乙賤工也，何足以問所宜。請誦其所聞，而吾子自執焉。寬而靜柔而正者，宜歌頌；廣大而靜，疏達而信者，宜歌大雅；恭儉而好禮者，宜歌小雅；正直而靜，廉而謙者，宜歌風；肆直而慈愛者，宜歌商；溫良而能斷者，宜歌齊。」

下面接着說：

「商者五帝之遺聲也，商人識之，故謂之商。齊者三代之遺聲也，齊人識之，故謂之齊。明乎商之音者，臨事而屢斷；明乎齊之音者，見利而讓。」

由這一段，不但見得古代的詩樂，是有頌——大雅——小雅——風——商——齊種種的不同，並且也可見在雅樂敗壞的時候，樂官離散，懂得詩的掌故的，都很難得的了。本來商齊在當時還算可以補雅音之闕，大戴記投壺篇「凡雅二十六篇可歌，歌鹿鳴貍首鵲巢采蘩采蘋伐檀白駒騶虞。八篇廢不可歌。七篇商齊可歌也。」但這種五帝三代的遺聲，學得好固可以與雅頌同科，學得不好，如所謂燕女溺志，(有柔無剛)數辟喬志，(有剛無柔)便和鄭衛有什麼不同。所以他的本身就是在雅俗之間的。並且據我們所知道的，就在孔子當時，二南小雅雖可歌，而大雅三頌究竟可

歌與舌，已經是很大的疑問了。如韓詩外傳一：「原憲乃徐步曳杖歌商頌而反，聲淪於天地，如出金石。」或莊子裏有差不多相同的記載，「曾子曳縰而歌商頌」；究竟怎樣歌法，實無從講起。我們只依據儀禮所說叫做「歌」的「笙」的，或「歌」「笙」上下相間的，都止於二南小雅，而不及大雅三頌；可見大雅三頌到此已不能「與民同樂」了。雖有師襄師乙一些少數的樂官還知道唱法，然已很不普遍。並且這時就是樂官也散處各國，所以各國的王公大臣，也都漸漸地把雅樂亂用起來；本來很鄭重在宗廟或別的大典禮上用的，這時一些技優侏儒，也可以把他來互相玩笑了。於是雅鄭雜奏，孔子在論語裏氣憤極了：——

孔子謂：「八佾舞於庭，是可忍也，孰不可忍也？」（八佾）

三家者以雍徹，子曰：「相維辟公，天子穆穆，奚取於三家之堂？」（八佾）

到了那不知詩樂的人，都隨便把他兒戲來用，雅樂還能要得嗎？所以到了這個時候，孔子不得不提出他那「正樂」的主張，一方面雅頌不得其所，一方面不堪入耳的沒有文學的音樂，紛然並作，這眞就是孔子刪詩的原因了。我們再來看看那時是些怎樣的沒有文學的音樂。論語上說：——

顏淵問爲邦，子曰：「行夏之事，乘殷之輅，服周之冕，樂則韶舞。放鄭聲，遠佞人，鄭聲淫，佞人殆。」（衞靈公）

子曰：「惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也。」（陽貨）

當時鄭聲大行，把雅樂都亂了，但鄭聲又是什麼呢？禮記樂記上說：——

魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂則唯恐臥，聽鄭衞之音則不知倦，敢問古樂之如彼何也？新樂之如此

何也？」子夏對曰：「今夫古樂進旅退旅，和正以廣；弦匏笙簧，會守拊鼓；始奏以文，復亂以武，治亂以相，訊疾以雅，君子於是語，於是道古；修身及家，平均天下，此古樂之發也。今夫新樂進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止；及優侏儒獶雜，子女不知父母，樂終不可以語，不可以道古，此新樂之發也。今君之所問者樂也，所好者音也，夫樂者與音相近而不同，……天下大定，然後正六律和五聲，弦歌詩頌，此之謂德音，德音之謂樂。」

子夏是一個最懂得雅頌和鄭聲的分別的人，所以言之深切如此。他說古樂是可以誦之歌之弦之舞之的，所以君子於是發抒情感；今樂是只能當「聲音」聽的，是不能拿來言「志」的，所以只能叫做「聲音，」卻不能叫做樂。因為所謂樂，都和詩歌合一的，都是可弦歌詩頌的「德音，」假鄭衛之音，既不合於弦歌詩頌，自然算不得「詩，」也算不得「樂」了。這種分別，何等明白！我們再看國語，也是一箇說法：——

晉平公說新聲，師曠曰：「公室其將卑乎！君之明兆於衰矣！夫樂以開山川之風，以耀德於廣遠也。風德以廣之，風山川以遠之，風物以聽之，修詩以詠之，修禮以節之，夫德廣遠而有時節，是以遠服而邇不遷。」（晉語八）

因為真正的「樂，」是能「修詩以詠之，修禮以節之；」所以是和詩歌合一的，所以音響節奏都是很美的。反之，鄭聲是沒有文學的音樂，所以他的聲調，只是使人聽了神魂顛倒，一點沒有什麼好處；並且這種音樂，不但不算「新聲，」並且分明是「亡國之音，」分明是音樂上的復辟運動。在呂氏春秋說鄭聲的壞處是：——

靡曼皓齒，鄭衛之音，務以自樂，命之曰伐性之斧。（孟春紀本性）

世濁則禮煩而樂淫，鄭衛之聲，桑間之音，此亂國之所好，衰德之所說。流辟誂越慆慢之音出，則滔蕩之氣，邪慢

之心感矣。（季夏紀音初）

在韓非子十過篇更推到鄭聲的來歷是：

昔者衞靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設宿以宿，夜分而聞鼓新聲者而說之。使人問，左右盡報弗聞，乃召師涓而告之曰：「有鼓新聲者，使人問，左右盡報弗聞，其狀似鬼神，子爲聽而寫之。」師涓曰：「諾。」因靜坐撫琴而寫之，師涓明日報曰：「臣得之矣，而未習也，請復一宿習之。」靈公曰：「諾。」因復留，明日而習之。遂去之晉，晉平公觴之於施夷之臺。酒酣，靈公起，公曰：「有新聲，請願以示。」平公曰：「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴撫之，未終，師曠撫止之曰：「此亡國之音，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂爲靡靡之樂也。及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上，先聞此聲者，其國必削，不可遂。……」

這一段話夾雜一些神話，當然是後來附會出來的。但認新聲是「亡國之音，」卻是在當時稍懂音律的人，都能見及此。禮記樂記也是這樣說：——

「鄭衞之音，亂世之音也，比于慢矣。桑間濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私，而不可止也。」

「鄭音好濫淫志。」

叫他做「亡國之音，」「亂世之音，」「流辟誂越慆濫之音，」可見這種音樂是萬要不得的了。然在孔子當時，這裡沒有文學的音樂，卻止有鄭衞之音流行最廣，所以首先反對他。但我們不要誤會，以爲鄭衞之音，就是現在

詩經裏的衞風鄭風。也千萬不要學朱子語類說什麼「鄭衞同淫而夫子獨放鄭詩者，衞詩三十九，淫纔四之一，鄭詩二十一，淫不啻七之五」鑿鑿把兩國詩篇來較淫深淺，這是看了令人失笑的事。毛奇齡白鷺洲主客說詩最說得痛快，使我們一點也不疑惑鄭風就是論語上的「鄭聲」了。他的話最重要的：——

（一）放者，說文逐也，廣韻去也，左傳正義放棄之也，豈有明言逐其詩，去其詩，放棄其詩，而反收之者，是明言使人當遠而反親之也。

（二）設顏子當時，樂則韶舞，既已作韶舞以示法，復作鄭樂以垂戒，韶鄭並作，觀者將謂何？

（三）三百五篇皆弦歌者也，向使爲淫詩，則不惟禮義所絕，幾見有淫詩而可弦之歌之者。且淫詩何詩，謂可以合之舜武之武與夫在廟之雅頌耶？

其實講起來，孔子「放鄭聲」這句話，分明是反對過分的沒有文學意味的音樂。毛奇齡引丹鉛錄說：「論語曰：鄭聲淫，淫者聲之過也，水溢于平曰淫，聲溢于詩曰淫，聲能溢詩，詩豈能溢聲乎？」王船山四書稗疏亦謂：「醫書以病聲之不正者爲鄭聲，么哇嚅喨而不可止者也。」可見孔子反對的是「鄭聲」並不是「鄭樂」（這話是從前面禮記樂記子夏對魏文侯的話來的，不要輕輕看過。）「鄭聲」是專當音樂聽，是不合于文學的，反之「鄭樂」——現在詩經裏的鄭風，——是詩歌音樂合一的，這個分別很要緊。孔子在文學上主張「詩樂」，當然要反對鄭聲了，而在音樂上也是主張「諧和主義」，對于好濫淫志的鄭聲，也不消說是反對他了。所以從無論那方面看，孔子都是反對鄭聲，而從無論那方面看，孔子卻正是提倡鄭風的一個人，李塨的詩經傳注（卷三）說得好：「樂記

曰：「商者五帝之遺聲也。商人識之故謂之商；齊者三代之遺聲也，齊人識之故謂之齊」。夫遺聲者歌聲也，識之者記而歌之也，而鄉以記而歌之之人之地爲名矣。則同一衞詩，而鄁地人歌之，採風者遇之，遂係之鄁。鄘地人歌之，採風者遇之，遂係之鄘，正此義也。魏唐鄭檜亦然。」曉得鄭衞詩篇都是因歌之之人之地爲名，那末還有什麼疑問呢？

並且史記孔子世家分明說：——

「孔子語魯太師，吾自衞反魯，然後樂正，雅頌各得其所。古者詩三千餘篇，孔子去其重，取可施於禮義者三百五篇，孔子皆絃歌之，以求合韶武雅頌之音，禮樂自此而述，以備王道，成六藝。」

可見古詩三千餘篇，重複的不知多少。就在今本詩經三百五篇裏，還有好些是重複的，因爲地域的不同，常常使他們辭句上不免有增減歧異之處。現在請舉詩篇名重者九篇如下：

柏舟（邶風）	柏舟（鄘風）	
谷風（邶風）	谷風（小雅小旻之什）	
叔于田（鄭風）	大叔于田（鄭風）	
揚之水（王風）	揚之水（鄭風）	揚之水（唐風）
羔裘（鄭風）	羔裘（唐風）	羔裘（檜風）
甫田（齊風）	甫田（小雅北山之什）	
杕杜（唐風）	有杕之杜（唐風）	杕杜（小雅鹿鳴之什）

無衣（唐風）　無衣（秦風）

白華（小雅白華之什）白華（小雅都人士之什）

據項氏詩說（通志堂本詩經疑問附編引）說道是『作詩者多用舊題，而自述己意，如樂府家「飲馬長城窟」「日出東南隅」之類，非眞有取於馬與日也，特取其音節而爲詩耳。（原註唐番所謂變風變雅者，變用其腔調，卽此意也。）楊柳曲每句皆足以楊柳，竹枝詞每詞皆和以竹枝，初不於柳與竹取興也。王國風以揚之水不流束薪，賦戍申之勞；鄭國風以揚之水不流束薪，賦兄弟之鮮。作者本此二句，以爲逐章之引。……審是則篇題之重複者，間有爲而然也。』這話很對。我們把揚之水兩篇來對看：——

揚之水，不流束楚，終鮮兄弟，維予與女，無信人之言，人實迋女。　揚之水，不流束薪，終鮮兄弟，維予二人，無信人之言，人實不信。

（鄭風）

揚之水，不流束薪，彼其之子，不與我戍申，懷哉！懷哉！曷月予還歸哉！　揚之水，不流束楚，彼其之子，不與我戍甫，懷哉！懷哉！曷月予還歸哉！　揚之水，不流束蒲，彼其之子，不與我戍許，懷哉！懷哉！曷月予還歸哉！

（王風）

由這一篇我們可以推見古詩三千首中篇目重複的也就不少了。所以說「孔子去其重，取可施於禮義者三百五篇。」好比桑中本是古調的名，這一體做的自然很多把他專用作音樂聽的也有所以鄘風中有一首桑中，當然不是那樂記裏所說的「桑間濮上之音，」也自不能把他附會上去。如把「桑間濮上之音」說是鄘風的桑中，那正是孔子所痛斥的「惡鄭聲之亂雅樂」了。荀子說得好：「國風之好色也，其傳曰盈其欲而不愆其止，其誠可比於金石，其聲可內於宗廟。」（大略篇）又說：「先王制雅頌之音以道之，使其聲足以樂而不流，使其文足以辨而不諰。」（樂論篇）可見風雅頌三者都是「諧和(harmonic)態度」的樂歌，須知這種「諧和態度」實在是孔子的文學主義。所以三百五篇沒有一篇不是有諧和作用，換句話說，就是三百五篇沒有一篇不是「溫柔敦厚」的了。所以說「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪；」若有一篇可認爲淫邪的詩，便就不是孔子的意思了。

上面已經辨明孔子「放鄭聲」的意思，以下接着要說的，是孔子對於音樂上所抱的「諧和主義」，他說：——

「關雎樂而不淫，哀而不傷。」（八佾）

可見他很懂得「諧和」的妙用，在平常人樂的時候，一定要樂到不成樣子，在哀的時候，也一定要哀到不成樣子；因爲人的情感很容易走極端，走到極端便未有不陷於偏激的。但在孔子卻要由「樂」的作用，使人情感調和得中，所以能够「樂而不淫，哀而不傷；」所以說：「詩者中聲之所止。」（荀子勸學篇注：詩謂樂章，所以節聲音，至乎中而止，不使流淫也。）你看禮記樂記說這「中聲」多麼溫柔和美似的！

「人不耐無樂，樂不耐無形，形而不爲道，不耐無亂。先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使

其文足論而不息，使其曲直繁瘠廉肉節奏足以感動人之善心而已矣；不使放心邪氣得接焉，是先王立樂之方也。」「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。是故志微噍殺之音作，而民思憂；嘽諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂；粗厲猛起奮末廣賁之音作，而民剛毅；廉直勁正莊誠之音作，而民肅敬；寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛；流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義，合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懾，四暢交於中，而發作於外，皆安其位而不相奪也。」

由這兩段，很可看出孔子對于詩樂的態度。詩樂自身既含有諧和作用，於是聽樂的人，也立時受着他的影響，與他互相諧和起來，於是而人們的內心生活，更能夠溫柔敦厚了；於是而人們到了那沒有斯須不和不樂的「諧和」的地步了。因爲這個緣故，所以要「樂則韶舞」；即因這個緣故，所以要「放鄭聲。」「姚冶之容，鄭衛之音，使人之心淫；紳端章甫，韶舞歌武，使人之心莊；」（荀子樂論篇）那自然放鄭聲而取韶武了。

至于那時的唱法，也有可攷者。論語上說：——

「師摯之始，關雎之亂，洋洋乎盈耳哉！」（泰伯）

這話須與禮記樂記對看，所謂：

「淸廟之瑟，朱絃而疏越，一倡而三歎，有遺音者矣。」

那時候的歌法，如師乙所說：「歌者上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，纍纍乎端如貫珠。」當然

夠好聽沒有的了。「上如抗」就是「揚起」「下如隊」就是「跌下」在揚起跌下之際,能夠窮上下曲止倨勾之變,使自然聲音纍纍然如貫珠,所以聲韻悠揚,樂聲雖斷而餘音嫋嫋不絕,所謂「洋洋乎盈耳,」這就是「歌永言」的方法。詳細研究起來,便是漢書藝文志的「周歌詩聲曲折」的專門學問了。至于當時唱詩時所有的禮節,在現在禮記鄉飲酒義,和荀子樂論篇,都還可考,也不用我再說了。

最後講到樂器方面,從詩經的本文上看,有以下各種:

(1)琴　關雎　定之方中　女曰雞鳴　山有樞　鹿鳴　常棣　甫田　車舝

(2)瑟　關雎　定之方中　女曰雞鳴　山有樞　車鄰　鹿鳴　常棣　鼓鍾　甫田

(3)鐘　關雎　山有樞　彤弓　鼓鍾　賓之初筵　靈臺　執競　楚茨

(4)鼓　關雎　靈臺　山有樞　執競　宛丘　有駜　伐木　彤弓　楚茨　甫田　賓之初筵

(5)賁鼓　靈臺

(6)縣鼓　有瞽

(7)鼗鼓　那

(8)鞉鼓　那

(9)庸鼓　那

(10)應　有瞽

(11)籥　簡兮　鼓鍾　賓之初筵

(12)翟　簡兮

(13)彤管　靜女

(14)管　有瞽　那

(15)笙　鹿鳴　賓之初筵　鼓鍾

(16)簧　君子陽陽　車鄰　鹿鳴

（17）磬　鼓鍾　執競　有瞽　那
（18）簫　有瞽
（19）鼗　鼓鍾
（20）缶　宛丘
（21）壎　何人斯
（22）篪　何人斯
（23）虡　靈臺　有瞽
（24）業　靈臺　有瞽
（25）筦　執競
（26）牙　有瞽
（27）羽　有瞽
（28）柷　有瞽
（29）圉　有瞽

把這些樂器，和樂記所載合看，可分爲三大類：（一）主要樂器，如鞉，鼓，椌，楬，壎，篪等。（二）用來伴奏的，如鐘，磬，竽，瑟等。（三）干，戚，旄，狄就用在舞蹈上了。荀子樂論篇雖所說不同，也很可參考，並且論舞一節，很可拿來作本篇的結束：

「聲樂之象……鼓似天；鐘似地；磬似水；竽，笙，簫和筦籥似星辰日月；鞉柷拊鞷椌楬似萬物。曷以知舞之意？曰：目不自見，耳不自聞也。然而治俯仰詘信進退遲速，莫不廉制，盡筋骨之力，以要鐘鼓俯會之節而靡有悖逆者，衆積謘謘乎？」

四　孔子與音樂

西洋當柏拉圖（共和國第十章）提倡「藝術虛僞」要把詩人荷馬驅逐出「共和國」之外的時候，我們

中國竟然出一個大天才的孔子，他在二千幾百年前，不但不反對藝術，還且高舉着「民衆藝術化」的大旗，積極高唱第一義的音樂的人生。我們現在僅從禮記和論語兩書，已可完全看出他那審美的情操，藝術批評的高超，無論何點都比西洋文學批評的元祖亞里士多德還要高明多的。亞里士多德雖也偶然談到和聲與節奏的本能，（詩學四）雖也知道歌曲在悲劇中佔裝飾品的主要地位，（詩學六）但他究竟不如我們這位大天才的孔子，他是精通詩歌音樂的，他是將他所具有藝術的天才，同時向四方八面發展的。再明白說，就是他的全部學說，完全是建築於詩的音樂的之上，要說他是政治家，他有他的「音樂政治」底主張，要說他是教育家，他又有他「音樂教育」底思想，這種音樂超過一切的主義，影響很大，甚至於中國古代的法度文物，以及精神思想，幾乎無一不變成音樂的。（史記以黃鐘律管爲一切度量衡的標準，可見。）這當然都是由於這位大天才對於民衆音樂化底宣傳的結果了。

關於音樂的政治，在我別的著作已講得很多，用不着再說什麼了。祇有音樂教育，卽孔門所提倡的「樂教，」源流很遠，是和音樂文學的發生史關係最大，不可不先把這一方面的所有材料，提出來研究一番：

（其一）周禮春官云：大司樂掌成均之法，以治建國之學政，而合國之弟子焉，凡有道者有德者使教焉，死則以爲樂祖，祭於瞽宗。（陳暘樂書卷三十九注周自文武以「辟雝」名學，至成王命之「成均，」所以成人材之虧，均其過不及而已矣；以大司樂掌之者，以其合國王子弟以樂教故也。生爲樂職之長，而教於成均；死爲樂祖，而祭於瞽宗。明堂位曰：瞽宗殷學也，文王世子曰：春誦夏弦，大師詔之瞽宗，是殷之教樂在瞽宗，周人兼而用

之，豈般人伺聲因以名其學耶？……成均之法，王之所制，而以大司樂掌焉，豈非寓人君樂育人材之意耶？）

（其二）又大司樂以樂德教國子，中和祗庸孝友。（樂書卷四十注：古者教人之道，未嘗不始終以樂。文王世子曰：三王之教世子，必以禮樂。孔子曰：成於樂，則樂者固教之始終歟。）以樂語教國子，興道諷誦言語。（樂記曰：樂終可以語，可以道古。瞽矇掌弦歌諷誦。詩傳曰：樂語有五均，是知大司樂以樂語教國子，大致不過如此。）以樂舞教國子，舞雲門大卷大咸大磬大夏大濩大武。（大司樂之教國子，始于樂德，本之情性也；中于樂語，發之聲音也；終於樂舞，形之動靜也。）

（其三）樂師掌國學之政以教國子小舞，凡舞有帗舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。（卷四十三注：人舞所謂手舞足蹈是也。記曰：樂者非謂弦歌干揚也，樂之末節也，故童子舞之。）

（其四）大胥春入學舍采合舞，秋頒學合聲。（卷四十九注：春夏舞，秋冬重聲矣。）

（其五）禮記王制云：樂正崇四術，立四教，順先王詩書禮樂以造士，春秋教以禮樂，冬夏教以詩書。（李光地古樂經傳卷五注：詩書禮樂即四術四教也。春秋寒燠之中，宜之歌舞；冬夏寒暑之極，可以吟誦而已。）

（其六）文王世子云：春誦夏弦，大師詔之瞽宗。（古樂經傳卷五云：按注云：誦謂歌樂也，弦謂以絲播詩。此正王制所謂春秋教以禮樂，冬夏教以詩書者也。）

（其七）內則云：十有三年學樂，誦詩，舞勺。成童舞象。二十而冠，始學禮，舞大夏。（陳暘樂書卷六注：樂以聲音爲始，以舞爲成，教人必期成人而後已，此所以必先舞也。夔教胄子，大司樂教國子皆先樂者，仁言不如仁聲之

[illegible]詩是也。始學者，必由詩以立乎禮。）

其八）學記云：不學操縵，不能安弦；不學博依，不能安詩。不學雜服，不能安禮。不興其藝，不能樂學。（樂書卷八註）故教胄子必始于樂，孔子語學之序，則成于樂，孔子述志道之序，則終于游藝，豈非樂與藝，固學者之終始歟。

由上便知道樂教的運動，在孔子前似乎已經有人提倡，但其闡揚傳播，終不如孔子那樣徹底罷了。孔子是稍微把官傳以弦歌為教的，他的苦心孤詣，即在於依據音樂的標準，刪定了一部詩經，有了詩經，便所謂樂教運動，纔可以看着實際做法，而不至於落空！固然有好些人像江永（鄉黨圖考[illegible]）崔述（讀風偶識卷三）都說孔子未嘗刪詩，其實孔子刪詩的旨趣，是拿音樂來定的，是以季札觀樂的歌風為標準的。史記孔子世家云「古者詩三千餘篇，及至孔子去其重，取可施于禮義；上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺。始于衽席，故曰關雎之亂以為風始，鹿鳴為小雅始，文王為大雅始，清廟為頌始，三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。」因為古詩三千餘篇，不但雅頌錯什，而且調子重複得太多了，以孔子那樣絕頂天才的音樂家，當然看不過，把那重複的和不可歌唱的刪去了，是以雅還雅，以頌還頌，剩下可歌唱的有三百篇，所以說：「誦詩三百。」言可歌誦的詩，只有三百首也。如果對于這一點還不敢相信，那就請平心靜氣，先知道一，知道這一位刪詩的「音樂家的孔子。」

實在是中國音樂史上是很佔一個頂重要的位置的，當時有名的音樂家如師襄（韓詩外傳卷五）師摯（論語[illegible]篇云：[illegible]）[illegible]很多是他的朋友，所以成就很大。關於音樂上的故事，傳說也很多，差不多成功一種所謂「箭

式」的人物了。如：——

「孔子吹律，自知殷宋大夫夫氏之世。」（論衡知實篇）

「孔子之宋，匡人簡子以甲士圍之。子路奮戟將與戰，孔子止之曰：歌！予和汝！子路彈琴而歌，孔子和之，曲三終，匡人解甲而罷。」（孔子家語案崔述洙泗考信錄云：如家語之言，則是匡人真以歌辭退矣，而豈有是理哉？）

「孔子至齊郭門之外，遇一嬰兒，挈一壺，相與俱行，其視精，其心端。孔子謂御者曰：趣驅之，韶樂方作。孔子至彼，聞韶，三月不知肉味。」（說苑修文篇）

「榮啓期一彈，而孔子三日樂。」（淮南子主術訓）

這些漢人記載，都很可算做「神話」來看。此外僞託的話，在諸子書裏還可找出好些。琴操載古琴曲十二操，有將歸操猗蘭操龜山操，都說是孔子所作，其爲僞託更不消說了。然由這些神話和僞託，可見「音樂家的孔子」，是一種「箭垛式」的人物，所以把許多關於音樂的神話傳說，都附會到一個人的功德簿上去。祇有韓詩外傳卷五記孔子學琴於師襄一節，還可看出孔子對於音樂辨別力之強，最可靠的，自然莫過於論語了。我們打開論語有關於音樂的話分析來看，就知道孔子不但於理論方面，大有貢獻，也實在是精通各種樂器的音樂家。如：——

（一）琴　論語沒有明文，唯後儒以孔子學琴於師襄。禮記檀弓上曰：「孔子既祥，五日，彈琴而不成聲，十日而成笙歌。」又莊子曰：「孔子窮於陳蔡，七日不食，弦歌鼓琴。」

（二）瑟　陽貨篇「孺悲欲見孔子，孔子辭以疾，將命者出戶，取瑟而歌，使之聞之。」先進篇：「子曰：由之

瑟，奚為於丘之門？門人不敬子路。子曰：由也升堂矣，未入於室也。」參看說苑修文篇。又先進篇：「點爾何如？鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。」可見孔門鼓瑟者多。

（三）磬　憲問篇：「子擊磬於衛，有荷蕢而過孔氏之門者，曰：有心哉擊磬乎！既而曰：鄙哉，硜硜乎！莫己知也，斯已而已矣，深則厲，淺則揭。子曰：果哉，末之難矣。」

孔子不但精通樂器，並且很知道看重「獨唱」，朱載堉弦歌要旨序（律呂精義卷十八）云：「孔門禮樂之教，自興于詩始。論語曰：取瑟而歌；（陽貨）又曰：子於是日哭，則不歌；（述而）其非病非哭之日，蓋無日不弦不歌。」可見孔子除了哭和病了，每天都要歌唱，尤其是常常要學別人的歌唱。論語述而說：

「子與人歌而善，必使反之，而後和之。」（李塨傳注曰：與人歌，而人之歌也善，必使復歌者，欲審其妙也；而後和歌者，欲肖為一也。）

這就可見他的所好了。因為他所好如此，所以教人時候，也是因人「天籟之發，天機之動，因其歌舞而教之以禮樂；」（陸道威思辨錄語）我們現在讀陽貨一篇，武城絃歌一段，便可見孔門的學風，是怎樣「音樂化」了。並且我們還要注意一事，就是孔子時代樂官已經分散各處，「太師摯適齊，亞飯干適楚，三飯繚適蔡，四飯缺適秦，鼓方叔入於河，播鼗武入於漢，少師陽擊磬襄入於海」；這段在論語微子篇，是大書特書的。在這音樂界青黃絕續的時期，真懂得樂的人實在很少，孔子還算做一個中流砥柱的人物；就是當時專門的音樂家，還要請教他呢。論語八佾篇說：——

「子語魯太師樂，曰：樂其可知也，始作翕如也，從之純如也，皦如也，繹如也，以成。」韓邦奇苑洛志樂卷二十云：「語告也，太師樂官名，時音樂廢缺，故孔子敎之。」李塨傳注曰：「時魯音樂漸微，故子語以作樂之法。始作，樂初合也。翕如，人聲八音相比而起也。從之則大作矣。純如，清濁高下遞接圓轉，如五味之相劑也。皦如，抗隊曲止倨勾，爲言爲永分明也。繹如，繹抽絲也，纍纍乎貫珠之象也。以成，樂一終也，簫韶九成，大武六成，是也。」

由上證明，可見那删詩的孔子，正是「音樂家的孔子」了。論語述而篇「子在齊聞韶，三月不知肉味，曰：不圖爲樂之至於斯也！」以這樣了解音樂「三月不知肉味」的人，還能夠不以「音樂」爲删修標準嗎？並且古歌必比於樂器，所謂「搏拊琴瑟以詠，」（虞書）的確是古代唱詩的現象，孔子既長於琴瑟，則弦之所歌，自然是三百篇的詩無疑。何況子罕篇分明說：「子曰吾自衞反魯。然後樂正，雅頌各得其所。」韓邦奇苑洛志樂卷二十注：「魯哀公十一年冬，孔子自衞反魯，是時周禮在魯，然詩樂亦頗殘闕失次。孔子周流四方，參互考訂，以知其說，晚知道終不行，故歸而正之。」可見「音樂家的孔子」不但富於音樂的思想，且富於音樂的天才；由他所删定的詩經，沒有不是自然合於音調，自然是有文彩節奏的「音樂文學」了。

再看論語裏還有記述批評詩的文字，也都是從音樂上着眼，如說：「興於詩，立於禮，成於樂。」（泰伯）如說：「詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨。」（陽貨）雖被腐儒誤解得可以，但據實來講，都只是把「音樂文學」的感化力說重了。他在許多弟子中，獨許子貢子夏可與言詩，案禮記樂記載子貢見師乙問樂，子夏答魏文侯問樂二事，可見他倆都是音樂大家。只有音樂家纔能與發想像得「音樂文學」，所以可與言詩，現在且再舉論語孔子評詩

的話做個例：——

「子謂伯魚曰：女爲周南召南矣乎？人而不爲周南召南，其猶正牆面而立也與！」（陽貨）鄭樵六經奧論卷三注：「古人學詩，最要理會詩之聲。夫子曰：人而不爲周南召南，其猶正牆面而立；爲之爲義，亦作之意，旣謂之作，則翕純皦繹，有聲有器，非但歌詠。而爲周南召南之爲，正如三年不爲樂，不圖爲樂之至於斯之爲，謂之爲，謂之作者，皆樂之聲也。」程大昌詩論三（藝海珠塵本）曰：「爲之爲言，有作之義，旣曰作，則翕純皦繹，有器有聲，非但歌詠而已。夫在樂爲作樂，在南爲鼓南，賓之論語三年不爲樂之爲，吾以是合而言之，知二南二雅三頌之爲樂無疑也。」

「關雎樂而不淫，哀而不傷。」（八佾）鄭樵六經奧論卷三注曰：「關雎樂而不淫，哀而不傷，此言其聲之和也。人之情聞歌則感；樂者聞歌則感而爲淫，哀者聞歌則感而爲傷。惟關雎之聲和而平，樂者聞之，而樂其樂，其樂不至於淫；哀者聞之，而哀其哀，其哀不至於傷；此關雎所以爲美也。緣漢人立學官講詩，專以義理相傳，是致衞宏序詩，以樂爲樂得淑女之樂，淫爲不淫其色之淫，哀爲哀窈窕之哀，傷爲無傷善之傷，如此說關雎，則洋洋盈耳之旨安在乎？」程大昌詩論九，曰：「是說也，夫子非以言詩也，或者魯太師摯之徒，樂及關雎，而夫子嘉其音節中度，故曰：雖樂矣而不及於淫，雖哀矣而不至於傷，皆從樂奏中言之，非以敍列其詩之文義也。亦猶賓牟賈語武而曰：聲淫及商者，謂有司失傳，而聲音舛倫耳，非謂武王之武，實荒放無檢也。今序誤認夫子論樂之指，而謂關雎詩意，實具夫樂淫哀傷也。」

把孔子的話來證明，已可以完全斷定詩經只是「音樂的文學」了。音樂的文學都是一本眞情的作品，是沒有一些兒假僞的，有假僞便有邪思，沒有假僞所以都是「眞情之流」，一句話來說盡，就是「思無邪」了。（爲政篇：「詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。」）這「眞情之流」便是孔子音樂文學的主張，但給後人解錯了，分明是說作者的眞情，卻要解作要讀者思無邪，於是而「思無邪」遂成了道學家的幌子，而音樂的文學，竟埋沒了二千多年了。

五　詩經在藝術上之價值

在沒有講到本題以前，應該對於中國文字在藝術上之價值先說一說。依舊派意思，中國文學的美點，是在於形式方面，合於「對稱」的或「均衡」的藝術原理，所以說：「駢文律詩，既準音署字，修短相侔；兩句之中，又復聲分陰陽，義取對比；可謂美之極致。」（中國大文學史頁四。）又說：「儷文律詩爲諸夏所獨有，今與外域文學競長，惟資此體。」（中國文學史頁一。）卻不知儷文律詩在文學史上爲最無價值，簡直可不認之爲文學，如果這就是他們替中國文字擁護的唯一理由，那我們還是希望中國文字早一天滅亡好了。其實據我們所見，中國文字實在是人類語言中最能表白思想感情的一種最好工具，所以德國哲學家來勃尼茲(Leibnitz)他是主張要有一種世界通行的文字，好比算學記號和音樂符號一般，大家都認識，語言雖儘不同而文字則一；他以爲中國文字就有這種傾向。不過來勃尼茲雖是中國學者還認識得中國文字的價值些，但他也終竟不能說出中國文字的美質何在。中國文字言語的美質，是在于他有自然的音節，與渾漠的神韻。我們生成是藝術的國民，當然要有這種可歌可誦的言語文字來達出我

們的眞情之流。關於這一層，似乎德國那位有名漢學者 Gabelentz，還比我們先懂得些。他在所著漢文經緯序中舉中國語的三特質，謂于單音而孤立之外，更有歌調之美。歌調之美不就是我們音樂文學最大的一個長處嗎？即因中國言語文字，原來是有音樂的特質，表現出來也是一種波狀的形式；所以歌調之美，不但是中國語的外形，也是他的生命，所以叫做「樂語。」周禮春官大司樂：「以樂語教國子，興道諷誦言語。」可見中國詩歌之所以最尊重音樂的節奏，都是由於「樂語」這一個大原因。

把上面的話，回轉頭來討論詩經，也無疑乎一部詩經就是最早的詩人用中國樂語來表現最古音樂的節奏的創作。許宗魯題吳才老毛詩叶韻補音謂：「詩者宮徵之所譜也，管絃之所被也。」賀貽孫著詩觸，卷首論「詩經與歌謠諺不同，皆爲樂章。」我們現在雖不能說到這種結論，但只就三百篇比較的隱微的音樂功用，即就文學的音韻來看，也知道一部詩經都是自然叶韻的，不消說是一定可歌唱的了。關於詩韻，從前顧炎武開始作詩本音，分十部；孔廣森作詩聲類，分十八部；到了最近有一位丁竹筠先生做了一本毛詩正韻，參考各家之說，分部二十二。他知道詩經音韻不專在句尾，是有「經韻」「緯韻」「間句韻」「連句韻」「起韻」「收韻」「線韻」「正射韻」許多名目，就其所列，差不多全部詩經，每篇每字之中，都是自然叶韻的，都是自然成調參差相應的。這實在是一部極好的書，使我們知道古代詩必合樂，所以內部的韻律，有這樣地和諧。章太炎先生給這書作序，說得很好：——

「太史公以爲詩三百篇，孔子皆絃歌之，以合韶武雅頌之音；末世節奏已失，然其用韻可見于今者，嚴栗如此。

自此太師之教，韓宗之化，孰得其度數哉？然後知風雅之非徒歌；補亡之爲妄作也。」

這話說得很對，詩經雖不講什麽四聲八病，而自然有很好的音節，自然有隱微的音樂作用。現在且舉周南一

發例：——

關關雎鳩，	在河之洲，	窈窕淑女，	君子好逑。
FFDA	BEBA	ACAD	FBAA
參差荇菜，	左右流之，	窈窕淑女，	寤寐求之。
IEGB	EBAB	ACAD	DHAB
求之不得，	寤寐思服，	悠哉悠哉，	輾轉反側。
ABBB	DHBB	ABAB	FFFB
參差荇菜，	左右采之，	窈窕淑女，	琴瑟友之。
IEGB	EBBB	ACAD	IBBB
參差荇菜，	左右芼之，	窈窕淑女，	鐘鼓樂之。
IEGB	EBCB	ACAD	GDCB

（A）幽部（B）之部——經韻。（C）宵部（D）魚部（E）歌部（F）元部（G）

陽部（H）脂部（I）征部——緯韻。

今[illegible]詩經就是歌唱的詩篇，就是合樂的詩篇。他的音樂的美，不是在於外形的大概上說來，他的[illegible]幾乎全在內容的自然的韻律；這種自然的韻律，是由於天真興致，不假於安排的。如三百篇詩大都長於「聲籟紛繁」，如這裏「關關雎鳩」，和「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」，「喓喓草蟲」，「呦呦鹿鳴」，「交交黃鳥」，這樣之由音節抒寫外物的聲音，都是出自天籟，我們能說這是由於什麼人爲的外形的韻律嗎？固然，我們爲着研究方便起見，甚至於如錢大昕的音韻問答，可把「雙聲」「疊韻」的原理來講詩經，如他說：「聲音在文字之先，而文字必假聲音以成，綜其要，無過疊韻雙聲二端。……詩三百篇興，而斯秘大啓。卷耳之次章「崔嵬」「虺隤」疊韻，卒章「高岡」「玄黃」兩雙聲，碩人之次章「巧笑」疊韻，「美目」雙聲。大叔于田之次章，上句「磬控」雙聲，下句「縱送」疊韻。出其東門之首章，「綦巾」雙聲，次章「茹藘」疊韻。七月之「觱發」「栗烈」，雙聲兼疊韻，「[illegible]」「[illegible]」。東山之「伊威」「蠨蛸」「町畽」「熠燿」四句連用雙聲。「佻兮達兮」「哆兮侈兮」「既敬既戒」「既霑既足」「如蜩如螗」「如蠻如毛」「不吳不敖」「不競不求」「允文允武」「令聞令望」「宜岸宜獄」「式夷式已」「之綱之紀」「以引以翼」隔字而成雙聲。「嘽嘽」「啍啍」「顒顒」「卬卬」，[illegible]字而成雙聲。「[illegible]」「[illegible]」，隔字而成雙聲。「居居」「究究」，隔章而成雙聲。「死生契闊」「搔首踟躕」，一句而成雙聲。「膂力方剛」「山川悠遠」，一句而一疊韻，一雙聲，其組織之工，雖七襄報章無以過也。其音節之和，雖塤篪迭奏，莫能加也。其尤妙者「角枕粲兮，錦衾爛兮，」不獨「粲」「爛」韻而「枕」「衾」亦韻，「錦衾」疊韻「角」「錦」又雙聲也。「不敢暴虎不敢馮河，」「暴」「馮」雙聲，「虎」「河」亦雙聲也。

此豈尋常偶合者可比；乃識而習之，自首而未喻，翻謂七音之辨，始于西域。」其實講起來，三百篇詩人那裏會知道雙聲疊韻是什麼，但古代聲音，唯取自然諧協，所以不假勉強，而無不相通。我們現在叫他做雙聲也好，疊韻也好，把他分成十八部也好，二十二部也好，而在當時卻只有自然的內容的韻律，就是所謂「樂均」是從音樂方面定的。鄭樵七音序說得好：「夫旋宮以七聲爲均，均言韻也。古無韻字，猶言一韻聲也。宮商角徵羽爲五聲，加少宮少徵爲七聲，始得旋相爲宮之意，名之曰韻者，蓋取均聲也。」沈括夢溪筆談（卷十六論切韻之學，出於西域。）也說：「古人文章自應律度，未以音韻爲主。自沈約增崇韻學，其論文則曰：欲使宮羽相變，低昂殊節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重各異；妙達此旨，始可言文。自後浮巧之語，體制漸多，如「傍蹉對」「假類」「雙聲」「疊韻」之類，詩又有正格偏格，類例極多，故有三十四格十九圖四聲八病之類。」宋濂的洪武正韻序更說得痛快，他說：「夫單出爲聲，成文爲音，音則自然協和，不假勉強而後成。虞廷之賡歌，康衢之民謠，姑未暇論，至如國風雅頌四詩，其所居有南北東西之殊，故所發有剽疾重遲之異，四方之音萬有不同，孔子刪詩皆堪被之絃歌者，取其音之協也。音之協其自然之謂乎？不特此也，楚漢以來，離騷之辭，郊祀安世之歌，以及于魏晉諸作，曷嘗拘於一律，亦不過協比其音而已。……嗚呼，音韻之備，莫踰于四詩，詩乃孔子所刪，舍孔子弗之從，而唯區區沈約之是信，不幾於大惑歟？」知道詩經祇是以七音爲韻，是內容的自然的韻律，而不是外形的人造的韻律，那末我們就容易明白詩經在藝術上的價值了。

就三百篇的作風來論，有的是繁音促節的抒情詩，敘事詩（風雅），有的是音節舒緩的讚美詩（頌，）而大

體所有詩歌，卻都是『四言體。』或增入一個虛字或襯字，便成五言，如大雅生民就是一個好例：

誕寘之隘巷，牛羊腓字之，
誕寘之平林，會伐平林，
誕寘之寒冰，鳥覆翼之，
鳥乃去矣，后稷呱矣。

這種四言詩的生成，和音樂是有直接關係的。毛詩孔疏說：『詩句更不見有九字十字者，由聲度闡緩不協金石也。』明韓邦奇苑洛志樂卷八云：『今一部詩經皆四言，間有多一二字者餘音耳，非比于音者也。歌必四言者，以其用協金舂玉應之節也。』可見三百篇的藝術，完全是以合樂的要求爲基礎了。

六　論風雅頌

史記孔子世家說：『關雎之亂以爲風始，鹿鳴爲小雅始，文王爲大雅始，清廟爲頌始。』從『風』『雅』『頌』這些樂調名目，我們也知道詩經的分類，是有音樂上的特點的，是要從音調節奏上纔分得出來的。再明白說，卽是有幾類音樂，便自然類成幾組詩歌，所以風雅頌的分類法，我們以爲是和漢樂之分『鼓吹曲』『橫吹曲』『相和歌，』或唐樂之分『雅樂』『清樂』『讌樂』都是一樣的意義的。關於這一層，近有梁啓超（釋四詩名義見小說月報第十七卷號外）陸侃如（寄胡適之書見國學月報第七期）都說得很好，不過他們的話，也不過替清代學者風雅頌以音別之說，下一個注脚。其實在宋代，這種音樂的解釋，早已經開端了。

（一）鄭樵說：「古之達樂三：一曰風，二曰雅，三曰頌，所謂金石絲竹匏土革木，皆主此三者以成樂。又云：得詩而得聲者三百篇，則繫之風雅頌。得詩而不得聲者則置之，謂之逸詩，如河水祈招之類，無此繫也。通志樂略樂府總序

（二）朱熹說：「詩，古之樂也，亦如今之歌曲，音各不同，衛有衛音，鄘有鄘音，邶有邶音。故詩有鄘音者係之鄘；有邶音者係之邶。若大雅小雅則亦如今之商調宮調，作歌曲者亦按其腔調而作耳。大雅小雅亦古作樂之體格，按大雅體格作大雅，按小雅體格作小雅。又云：風雅頌乃是樂章之腔調，如言仲呂調大石調越調之類。朱子全書詩綱領按朱子會摘于正樂之說，說什麼二雅之正雅爲朝廷之樂，變雅則非宗廟燕享之所用，這就未免自相矛盾了。

（三）程大昌說：「南雅頌，樂名也，若今樂曲之在某宮者也。又云：夫在樂爲作樂，在南爲鼓南，質之論語則如三年不爲樂之爲，吾是以合而言之，知二南二雅之爲樂無疑也。詩論案程氏謂南雅頌爲樂章，諸國風詩，把風詩在音樂上的特點，完全抹殺，這是很不確的。

（四）戴埴說：「予謂求詩于詩，不若求詩於樂。夫子自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所，及言關雎之亂，洋洋盈耳，以樂正詩，則風雅頌以聲而別。古者詩存于樂，延陵季子觀樂於魯，使工爲之歌，乃於五聲和，八風平，節有度，守有常。禮記言鄭宋衛齊之音，與聲淫及商，何非武音，歌頌大小雅以爲聲歌，各有所宜。書詩言志，歌詠言，聲依永，律和聲。周禮教六詩以六律之音。左傳晉得楚囚問其族，曰：伶人也，與之琴，操南音，文子曰：樂操土風，不忘舊也。有娀之北音，塗山之南音，夏之東音，周之西音，專以音樂爲主。……樂有正聲，必有變聲，夫子正詩于樂，豈獨風雅有正聲而無變聲哉？故國風十五國之士歌，士歌之正爲正風，士歌之變爲變風，採詩者以聲別之，列國非無正音，散而不傳耳，豳風邶風周之變音，周南召南周之正音，其雅樂之正變也亦然。瞽誦工歌既別其聲之正變，復析爲小雅大雅，亦不過

雅音之大者，爲大樂章，大燕享用之；雅音之小者爲小樂章，小燕享用之。春秋穆子如晉，晉侯享之，金奏肆夏，歌文王俱不拜，歌鹿鳴而後拜。韓子以於其大拜其細爲問，對曰：三夏天子所以享元侯，文王兩君相見之樂，皆不敢當，鹿鳴所以嘉寡君，敢不拜嘉。是見雅音小大，卽樂章之小大也。以言於頌，周頌雖簡，魯商之頌雖繁；周頌雖敬懼而謙恭，商魯之頌雖侈麗而誇大，其音苟合，何往非頌？人不以言求詩，而以樂求詩。始知風雅之正變小大，與三頌之殊塗同歸矣。孔穎達云：取大雅之音，歌其政事之變者，謂之變小雅，言政而參以音，其論得之矣。蓋樂與政通，謂無關于政固不可，悉以政事解之，則有不可解者。今之樂章，至不足道，猶有正調轉調大曲小曲之異，風雅頌既欲被之絃歌，播之金石，安得不別其聲之小大正變哉？（鼠璞。學津討原十二集本。案戴氏以樂聲說正變，比朱子的話好多了。樂聲確有正變，如樂記云：「正聲感人，而和氣應之；」又云：「同聲相應，」故生變；「一個變」不是和正對立的，是因音調的清濁輕重不同分的。此如子夜有變歌，讀曲有變曲一樣，是以音樂爲主。以上宋人主張用音調分別風雅頌之說。）

（五）毛奇齡說：「風雅頌祇樂調爲名，如西洲吳聲等，祇以聲不以辭；故緜蠻黍離辭調亦似，而緜蠻自爲雅，黍離自爲風，樂調與詩調判然不屬，此甚著者。比以大戴記投壺篇，其云：『凡雅二十六篇，八篇可歌，歌鹿鳴貍首鵲巢采蘩采蘋伐檀白駒騶虞』，今按之，但鹿鳴白駒在小雅，貍首今已亡，餘俱國風耳。謂之雅者，正以雅調歌之，可爲雅，故奏。又漢杜夔傳云：舊雅凡四曲，一鹿鳴，二騶虞，三伐檀，四文王，今伐檀騶虞皆風詩。（詩禮周禮籥章一條，又原注若武頌曰：風雅頌，皆分樂調，皆無天子諸侯燕時升降之期，故平王有風，召穆衛武有雅，然傳有笙，亦有雅頌謂一篇，皆見於此，特不及詩樂調之辨耳，得此俠然。）

（六）惠周惕說：「風雅頌以音別也，雅有小大，義不存乎小大也。自序之言曰：『雅者正政所由廢興，政有小大，故詩有小雅有大雅，』……其後朱晦翁則謂小雅燕饗之樂，大雅朝會之樂，受釐陳戒之辭。嚴華谷則謂明白正大

直言其事者雅之體，純乎雅之體者爲雅之大，什乎風之體者爲雅之小。晏俊卿則謂風體語皆重複淺近，婦人女子能道之；雅則士君子爲之也。小雅非復風之體，然亦間有重複，未至渾厚大醇，大雅則渾厚大醇矣。三家之說，朱氏于理爲長，然猶未離乎序之所謂政也。序既以政爲言，則大小必有所指，此辨難之所以紛紛也。按樂記師乙曰：廣大而靜，疏達而信者宜歌大雅，恭儉而好禮者宜歌小雅，季札觀樂，爲之歌小雅曰：美哉！思而不貳，怨而不言；爲之歌大雅曰：廣哉熙熙乎！曲而有直體。據此則大小二雅，當以音樂別之，不以政之大小論也；如律有大小呂，詩有大小明，義不存乎大小也。（詩經解卷一說見續九十）

南北大家，都是依音樂講風雅頌的。不過近來研究的結果，知道自邶至豳十三『風』和周召二『南』，還是要有分別的。所以我們主張，應該『南』『風』『雅』『頌』四體並列，這四體發生的順序，是頌——大雅——小雅——風——南。在音樂方面『歌之所宜，頌則寬而靜，大雅則廣大而靜，風則正直而靜；』（陳暘樂書卷一百五十二引吳季札語）（中言道：歌以樂爲本，聲以靜爲本，此歌風雅頌所以皆本于靜也。記不云乎：聲容靜。）四種樂調雖然不同，卻都能夠用一個『靜』字，就是『和諧』字來形容他。我們現在爲使利起見，試把這四種樂調分析研究一下：

（一）論頌——頌就是古代宗廟所用的舞歌，字義上是兼有歌誦和舞容的兩不同的意義的。依惠周惕說：頌即古誦字，樂記所謂：『清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎。』又說：『君子于是語，于是道古。』這大概即頌的本義，（經解卷一詩說首）可見頌是可歌可誦的詩篇了。但若依阮元釋頌（清經解卷一千六十八揅經室集）所說，則頌是指容貌威儀而言，所謂商頌，周頌，魯頌，就如說商之舞歌，周之舞歌，魯之舞歌一樣，那末可見頌不但可歌，而且兼有手舞足蹈的儀容了。阮芸

還的話很重要，錄其全文如下：

「詩分風雅頌，頌之訓爲美盛德者，餘義也，頌之訓爲形容者，本義也。且頌字即容字也，詩譜：頌之言容。釋名：頌，容也。故說文頌兒也，从頁公聲，籀文作額，是容即頌，漢書儒林傳魯徐生善爲頌，即善爲容也，師古注：漢書云頌讀曰容。……所謂商頌周頌魯頌者，若曰商之樣子，周之樣子，魯之樣子而已，無深義也。何以三頌有樣，而風雅無樣也？風雅但弦歌笙間，賓主及歌者皆不必因此而爲舞容，凡樂縣鼗在堂下，惟琴瑟隨工而得升，堂則備于堂。大射儀云：簜在建鼓之間，禮記禮器云：歌者在上，匏竹在下，貴人聲也。弦歌間以笙者，如諸侯燕禮臣及聘問之臣，升歌鹿鳴，四牡，皇皇者華，間歌魚麗，笙由庚，歌南有嘉魚，笙崇丘，歌南山有臺，笙由儀，大夫士鄉飲酒禮亦如之，並無所謂舞容也。他如周禮左傳國語所載，亦但曰誦曰詠歌，季札觀樂，惟使工爲之歌，國語叔孫穆子對晉侯云：伶簫詠歌，而亦絕不及舞容。惟三頌各音皆有舞容，故稱爲頌。若元以後戲曲，歌者舞者，與樂器全動作也。風雅則但若南宋人之歌詞彈詞而已，不必鼓舞以應鏗鏘之節也。頌之舞容，禮記文王世子適東序釋奠於先老，登歌清廟，下管象舞。大武注云：象，周武王伐紂之樂也，以管播其聲，又爲之舞。明堂位以禘禮祀周公於太廟，升歌清廟，下管象。祭統：大嘗禘，升歌清廟，下而管象。仲尼燕居：升歌清廟，示德也，下而管象，示事也。詩序：維清奏象舞也。箋云：象舞，象用兵時刺伐之舞，武王制焉。又云：武奏大武也，箋云：大武，周公作樂所爲舞也。樂記：鐘鼓管簫干戚，樂之器也，屈申俯仰綴兆舒疾，樂之文也。又云：執其干戚，習其俯仰屈伸，容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。猶之戲曲執持文武之器，手舞足蹈而口歌之，以應節奏也。仲尼燕居子曰：大饗有四焉，下管象武，夏籥序興，象武武舞用干戚也，夏籥文舞用羽籥也。左傳襄二十九年傳季札請觀周樂，見舞象箾南籥，見舞大武，見舞韶濩，見舞大夏，見舞韶箾，周所存六代之樂，若大司樂所云雲門大卷大咸大磬大夏大濩大武，皆頌也，僅得其四，韶箾夏濩等舞，季札但及見之。所謂夏者，即九夏之義，說文：夏从夂从頁从臼，臼兩手，夂兩足與頌義同。周曰頌，古曰夏而已。故九夏皆有鐘鼓等器，以爲容節。九夏即在頌中。明乎人身手足頭兒之義，而古人名詩爲夏爲頌之義顯矣。呂叔玉云：肆夏，繁遏，渠，皆周頌也。肆夏，時邁也，繁遏，執競也，渠，思文也，其餘六夏逸即

維天之命等篇為近之矣。鄭氏康成以九夏皆詩篇名，頌之族類也。樂記賓牟賈問答全是舞頌，即頌即容之實據。周禮大司樂凡曰奏，皆金也，曰歌皆人聲也，曰舞皆頌也，夏也，人身之動容也。武舞曰：萬舞者，萬厲也，蹈厲武舞也。豳詩有頌者，此必有舞容在後，禮君子趨行賓出入，尸出入，皆奏夏，夏即人容，以金奏為之節也。周禮鍾師于二南之詩亦稱奏者，彼以弓矢為舞容，故有金奏，非舞不稱奏也。鐘師「凡射王奏騶虞，諸侯奏貍首，卿大夫奏采蘋，士奏采蘩」大司樂「及射，令奏騶虞，詔諸侯以弓矢舞，」據此知貍首采蘋采蘩皆以弓矢舞。鑮磬分笙鏞，笙磬，頌鏞，頌磬者，笙在東方專應風雅之歌，頌在西方，專應夏頌之舞也。此乃古人未發之義，因釋之如此。」

我們試打開周頌來看，維清為象舞之詩，昊天有成命（我將）？武酌桓賚般大概為武舞之詩，（王國維詩樂考略廣倉學窘叢書本，有周大武舞章考一文）武舞有六成，所以詩曲便有六篇。祭統云：「舞莫重于武宿夜，」鄭注「宿夜武曲也。」武曲雖不知在周頌中究是何篇，總之武曲六篇全是舞曲，卻是很容易證明的。其餘周頌二十四篇，是否全是舞詩，雖還是個大問題，不過據實來講，這一類詩，既然叫做『頌』，那末在琴瑟以詠之外，當然都有他的舞容，也當然都可叫他舞曲了。不但如此，三百篇中頌為古代舞歌的始祖不消說了，即在小雅如賓之初筵云：「籥舞笙歌，樂既和奏，舍其坐遷，屢舞僊僊。亂我籩豆，屢舞僛僛，側弁之俄，屢舞傞傞。」又伐木云：「坎坎鼓我，蹲蹲舞我。」我們能說小雅沒有舞容嗎？陳風宛丘云：「坎其擊鼓，宛丘之下。無冬無夏，值其鷺羽。坎其擊缶，宛丘之道。無冬無夏，值其鷺翿。」陳暘樂書卷七注：翿之為物，舞者翳詩，其羽可用為儀，所以動鶴蓋也。又東門之枌云：「東門之枌，宛丘之栩。子仲之子，婆娑其下。」樂書卷七十五注：爾雅曰：鍾鼓舞也，詩言鍾鼓則舞而已；序兼歌言之者，言歌不必見舞。舉舞則歌在其中矣。又簡兮云：「簡兮簡兮，方將萬舞。」樂書卷七十五

注：萬者何？干舞也。或公庭萬舞以示武功之容，或執籥秉翟，以示文德之容。

我們還能說國風沒有舞容嗎？墨子公孟篇云：「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百。」鄭風子衿毛傳云：「古者教以詩樂，誦之，歌之，弦之，舞之。」可見詩三百篇都是可歌可舞的。雖就中不免有專施於歌的，有專施於舞的，然從大體來看，總不便於拿舞容來分別風雅頌嗎？在這一點，似乎王國維先生「說周頌」一文，比阮元的見解，還要高明一些。他說得好：「毛詩序云：頌者美盛德之形容，以其成功告于神明者也；盛德之形容以貌表之可也，以聲表之亦可也。竊謂風雅頌之別，當於聲求之，頌之所以異風雅者雖不可得而知，今就其著者言之，則頌之聲，較風雅為緩也。何以證之？曰：風雅有韻，而頌多無韻也。……風雅所以有韻者，其聲促也；頌之所以多無韻者，其聲緩而失韻之用，故不用韻，此一證也。其所以不分章者，……亦以相同之音，間時而作，足以娛人耳，若聲過緩，則雖前後相疊，聽之亦與不疊同；頌之所以不分章不疊句者，當以此，此二證也。……頌如清廟之篇不過八句，不獨視鹿鳴文王長短迥殊，即比關雎鵲巢亦復簡短，此亦當由聲之緩故，三證也。……然則頌之所以異于風雅者，在聲不在容，則其所以美盛德之形容者，亦在聲而不在容。」詩樂考略 不過末了他駁釋頌的幾句話說：「以名頌而皆舞詩，未免執一之見；」其實頌字的意義，雖也有音樂上的特點，而自以解作舞詩為最妥，王氏的話，未免阿其所好了。

第二論雅　是朝廷燕享所用的樂歌，字義上似乎就是「正聲」的意思。大戴記投壺篇：「凡雅二十六篇，其八篇可歌，歌鹿鳴貍首鵲巢采蘩采蘋伐檀白駒騶虞。八篇不可歌，七篇商齊可歌也。三篇間歌。史辟史義史見史童史謗史賓拾聲叡挾。」這裏史辟以下八篇，聲詩俱亡，即廢不可歌的八篇。而在雅詩二十六篇中，可歌的八篇，現有

的在召南，在豳風，或在齊風，或在商頌，只有鹿鳴白駒和間歌三篇，(魚麗南有嘉魚南山有臺)今尙在小雅；可見所謂二十六篇的雅，早已零亂不堪，我們更無從知道其詳了。不過我們根據「雅」的意義，似乎還可考出他音樂上的特點，是當時所稱爲華夏正聲的。依梁啓超說：「雅」與「夏」古字相通；荀子榮辱篇：「越人安越，楚人安楚，君子安雅；」儒效篇則云：「居楚而楚，居越而越，居夏而夏；」可見「安雅」之雅，卽夏字。荀子申鑒左氏三都賦皆云：「音有楚夏，」說的是音有楚音夏音之別，然則風雅之「雅，」其本字當作「夏」無疑。說文：「夏，中國之人也；」雅音卽夏音，猶言中原正聲云爾。」(釋四詩名)我們再看儀禮鄉飲酒禮「工歌鹿鳴四牡皇皇者華，笙南陔白華華黍，乃間歌魚麗笙由庚，歌南有嘉魚笙崇丘，歌南山有臺笙由儀，……工告於樂正曰：正樂備。」可見當時對於升歌間歌六篇雅詩，已公認是華夏的正聲了。

第三論風——是民間鄉土的樂歌，字義上風字就是「聲調」的意思。我們看大雅崧高篇說：「吉甫作誦，其詩孔碩，其風肆好；」又左傳成九年說鍾儀「操南音；」范文子說他「樂操土風；」可見風之一名，似乎就是聲調。(顧頡剛說，見論詩經所錄全爲樂歌一文)而所謂國風，都是各從所得國的聲調來分別的。鄭樵說得好：(六經奧論卷三國風辨)「詩者聲教也，出於情性。古者三百篇之詩皆可歌，歌則各從其國之聲。周召王豳之詩同出於周而分爲四國之聲；邶鄘衞之詩，同出於衞而分爲三國之聲，蓋採詩之時，得之周南者繫之周南；得之召南者繫之召南；得之王城與豳者繫之王城與豳；得之邶鄘衞者繫之邶鄘衞；蓋歌則各從其國之聲。……大抵詩有三百，皆以聲別，古人採詩之時，隨其國而係之，聖人無容心於其間也。……嘗觀夫子之論詩曰：吾自衞反魯然後樂正，雅頌各得其所；夫謂雅頌各得其所可也，而謂樂

正者何也？蓋樂者鄉樂也，鄉樂卽風詩也。十五國風之中，惟邶鄘衞其國相近，其聲相似，不比周召王豳猶有隔絕也。夫子平時見魯太師所傳三國之聲，時有異同，及其環轍之時，見衞人所歌之聲從而正之，故鄉樂曰正，而雅頌但曰得所，其意如此；所以詩有十五，此國風之別也。』毛奇齡詩札對於這種音樂上的特點，說得更爲透徹，他以爲邶鄘都是樂名。他說：『邶鄘諸名，卽樂部名也，周初列國不一，採詩各判其國詩，授之樂官；則樂官必預班國名。考按樂部，然後以列國詩分入之，雖列國代有興絕，其樂部班名若故也。後此遇詩全者，浸假于本部過繁，仍得入之其國所篆之舊部，此但因之作標識耳，故無深旨也。故周公東山諸詩，無可繫，卽繫之曰豳，以樂部舊有豳名，今偶無詩，遂實之。如樂記曰：商者五帝之遺聲也，商人識之，故謂之商；齊者三代之遺聲也，齊人識之，故謂之齊。其曰識，正以當時故有商齊遺聲，而其後之爲商齊者取識焉；此謂之識，識者記也，謂記其名也。觀此則邶鄘可曉矣。』不但邶鄘如此，就是所有秦豳魏唐陳鄭衞凡風詩所列的十二國名，也都是像曲中『海鹽腔』『崑山腔』一樣，都只好算做樂部的名稱了。

第四論南——是一種合唱的樂歌，字義上大概是有『南音』的意思，南本稱風，從鄭樵的二南辨（六經奧論卷三）纔知道南是樂名，從程大昌詩論起，纔把『南』與『風』分開。他們的意思以爲古只有『南』這一個樂名，並無所謂『國風』，所以把『南』包括於國風部彙之內，這是最錯不過的。其實『國風』已如前面證明，正是樂名，並且是『古已有之。』我們看樂記『正直而靜，廉而謙者宜歌風；』表記引國風曰：『我躬不閱，遑恤我後；』又引國風曰：『心之憂兮，於我歸說；』這不是稱國風是什麼呢？（毛奇齡詩札朱彝尊經義考都如此說。）可見國風有國風的音樂的特

點，我們對於這以南代風的話，當然不能贊成。不過程氏也有頂大的發明，如他對於二南的音樂的解釋，他說「鼓鍾之詩曰：「以雅以南，以籥不僭」，季氏觀樂有「舞象箾南籥者」，詳而推之，南籥二南之籥也，箾雅也，象武頌之維清也。其在當時親見古樂者，凡舉雅頌率參以南，其後文王世子又有所謂「胥鼓南」者，則南之為樂古矣。」這一段話，從詩論提出以後，一見於明王圻的續文獻通考（經籍考詩類），再見於清毛奇齡詩札（毛云：二南即是風，誠但稱南，此是樂名耳。如禮稱胥鼓南，左傳稱見舞象箾南籥者，即詩亦云：以雅以南，此舉樂部名非詩名也。或又謂既稱風又稱南，必南不名風，此不精。樂記曰：正直而靜廉而謙者宜歌風，溫良而能斷者宜歌齊：既稱風又稱齊：雖齊亦不得名風耶？案毛說與程氏說，做異而實同。）可見影響是很大的了。實在講起來，這個「南」原即左傳成公九年鍾儀所謂「南音」，鼓鐘篇毛傳云：「南方之樂曰南，」可見「南」就是南方的音樂的意思。這種南方之樂，據儀禮鄉飲酒禮燕禮所載的音樂秩序單，都是拿來作工歌間歌笙奏之後最末一套的「合樂」用的。合樂所歌的是周南的關雎葛覃卷耳，召南的鵲巢采蘩采蘋，這都是合唱的音樂。後漢書注薛君章句說：「南夷之樂曰南，四夷之樂，唯南可以和于雅者，以其人聲音及籥，不僭差也。」我們再看論語所說；「關雎之亂洋洋乎盈耳哉！」越發相信「南」的音樂特點，是在以人聲為主；他那種自然流露的搖曳的樂歌，不消說是最便於合唱，或拿作房中樂用了。

七　詩經樂譜考

音樂文學是以音律為節，一定要有樂譜，來記牠鏗鏘鼓舞的。如投壺禮有魯鼓薛鼓，就是樂譜的一種。但中國古代樂譜傳下來的，當以詩經為最早。（王船山尚書稗疏卷一以徵讀為解樂之譜。他說「搏拊琴瑟（句）以詠祖考來格（句）自戛擊鳴球以下至庶尹允諧，皆解樂之譜也。以詠，即以下三者為詠也。祖考來格如周頌之詠綏予孝子也。虞賓在位，如周頌之詠我客戾止也。羣后德讓猶周頌之詠武序在位也。此皆升歌以配習舞之詩，其辭不傳」。案王說附會支離，當然是不可從極了。）

詩經的音樂節奏、現雖不大可考，但據漢書藝文志有河南周歌聲曲折七篇，周謠歌聲曲折七十五篇，這大概都是古代記節奏的「字譜」一類。如騶虞九節，貍首七節，在那字譜裏至少也當如宋書樂志所載古樂府一樣，都標明節奏的長短，只可惜現在詩樂失傳，徒有其書目而書不傳，所有周時詩樂的節奏，致無從查考罷了。鄭樵通志說詩樂失傳的歷史，很爲惋惜：——

「當漢之初，去三代未遠，雖經主學者不識詩，而太樂氏以聲歌肄業，往往仲尼三百篇，瞽史之徒，例能歌也。奈義理之說既勝，則聲歌之學遂微，東漢之末，禮樂蕭條，雖東觀石渠議論紛紜，無補於事。曹孟德平劉表，得漢雅樂郎杜夔，夔老矣，久不肄業，所得於三百篇者，惟鹿鳴騶虞伐檀文王四篇而已，餘聲不傳。太和末又失其三，左延年所得惟鹿鳴一篇，每正旦大會，大尉奉璧，羣臣行禮東廂，雅樂常作者是也。古者歌鹿鳴必歌四牡皇皇者華。三詩曰節，故曰工歌鹿鳴之三，而用南陔白華華黍三笙以贊之，然後首尾相承，節奏有屬，今得一詩而如此用可乎？應知古詩之聲爲可貴也。至晉室鹿鳴一篇又無傳矣。自鹿鳴一篇絕，後世不復聞詩矣。」

但是事實告訴我們：鹿鳴文王伐檀騶虞還不算完全失傳，現在還保存於朱子編的儀禮經傳通解詩樂篇裏，（學禮七，詩樂二十四）不過「古聲亡滅已久，不知當時工師何所考而爲此？」「若但如此，則直以一聲叶一字，則古詩篇篇可歌，無復樂崩之嘆矣，夫豈然哉？」這在朱子已經發過這個大疑問了，我們雖也可以如朱子一樣說：「姑存此以見聲歌之彷彿，」但我們總不便於把趙彥肅所傳的「開元遺聲」來冒認孔子時代「搏拊琴瑟以詠」的詩樂罷，這麼一說，可見詩經歌唱的方法，終竟是失傳了。今請把我所蒐集的關於所傳詩樂的唱法，研究一

下，先從唐開元鄉飲酒禮用的風雅十二詩譜講起：

小雅

鹿鳴三章，章八句，黃鍾清宮（俗呼正宮）；

四牡五章，章五句，黃鍾清宮（俗呼正宮）；

皇皇者華五章，章四句，黃鍾清宮（俗呼正宮）；

魚麗六章，三章章四句三章章二句，黃鍾清宮（俗呼正宮）；

南有嘉魚四章，章四句，黃鍾清宮（俗呼正宮）；

南山有臺五章，章六句，黃鍾清宮（俗呼正宮）。

周南國風

關雎三章，一章章四句，二章章八句，無射清商（俗呼越調）；

葛覃三章，章六句，無射清商（俗呼越調）；

卷耳四章，章四句，無射清商（俗呼越調）；

鵲巢三章，章四句，無射清商（俗呼越調）；

采蘩三章，章四句，無射清商（俗呼越調）；

采蘋三章，章四句，無射清商（俗呼越調）。

今舉鹿鳴一首作例，並照黃佐樂典（卷三十六）以合四一上尺工凡六譜之：

呦（六黃清）呦（高南工）鹿（勾蕤）鳴（高姑一）食（高南工）野（高姑一）之（高姑一）苹（合黃）
我（勾蕤）有（尺林）嘉（高應凡）賓（高南工）鼓（尺林）瑟（高南工）吹（六黃清）笙（尺林）
吹（勾蕤）笙（尺林）鼓（高南工）簧（高姑一）承（高應凡）筐（六黃清）是（高姑一）將（高南工）
人（尺林）之（高南工）好（合黃）我（高姑一）示（尺林）我（高南工）周（高太五清）行（六黃清）

呦（合黃）呦（高姑一）鹿（勾蕤）鳴（高姑一）食（尺林）野（高南工）之（高太五清）蒿（六黃清）
我（尺林）有（高南工）嘉（高應凡）賓（六黃清）德（高南工）音（勾蕤）孔（高姑一）昭（尺林）
視（高姑工）民（高南工）不（六黃清）恌（高姑一）君（高應凡）子（六黃清）是（高姑一）則（勾蕤）是（高姑一）傚（高南工）
我（尺林）有（高南工）旨（合黃）酒（高姑一）嘉（尺林）賓（高南工）式（高應凡）燕（高南工）以（高太五清）敖（六黃清）

呦（合黃）呦（高姑一）鹿（四太）鳴（合黃）食（四太）野（合黃）之（勾蕤）芩（高姑一）
我（勾蕤）有（高南工）嘉（高應凡）賓（高南工）鼓（高南工）瑟（高南工）鼓（六黃清）琴（尺林）
鼓（勾蕤）瑟（尺林）鼓（高姑一）琴（高南工）和（高應凡）樂（六黃清）且（高姑一）湛（高南工）
我（尺林）有（高南工）旨（合黃）酒（高姑一）以（尺林）燕（高南工）樂（合黃）嘉（高應凡）賓（高南工）之（高太五清）心（六黃清）

由這一例，越發使我們相信詩經即是樂章了。不過據實來講，這風雅十二詩譜的好處，祇在於明張蔚然說的「審音者庶幾眺字以推聲，觸一而反三，遺法或有可尋，眞詩不至盡泯。」（三百篇聲譜）至於他在音樂方面的價值，則論者紛紛，有的說他所按聲律，是不應該用什麼清聲的。如倪復鍾律通考云：「七聲之中，不收正角變徵二聲，以其重濁不用；夫雅樂之中，清濁悉是，無有棄濁而不用者。朱子曰：樂本於莊正齊肅，故希簡而寂寥，若獨用其清，不免尖艷，特比俗樂爲少耳，豈古樂之本然哉？朱子疑其非古法是也。況其所按聲律，不類六十四調而今用管色，其非古音可知矣。」（卷六）又應撝謙古樂書引鹿鳴四牡二篇云：「二篇用黃爲宮，太爲商，姑爲角，蕤爲變徵，林爲徵，南爲羽，應爲變宮，黃太皆不當用清，豈舊有四清，黃大太夾而此誤用之乎？」（卷十二）這是就聲律來辨舊譜之誤的。但胡彥昇就根本上只承認這十二詩譜是一種「幼稚」的與「模倣」的藝術，他說：「趙子敬之十二詩譜，縱其聲可聽，不過如左延年所改騶虞三篇耳。況一字一聲，全無韻逗曲折可聽也。」又說：「朱子答蔡季通云：昨過廣元善，聽其弦歌二南七月頗可聽，但恐嚇走孔夫子耳。朱子所言可謂善戲謔矣。然詹元善之弦歌，爲孫叔敖之衣冠而弗肖者也。人皆知其非孫叔敖，若趙子敬之詩譜，則覺刻畫無鹽，唐突西施，人將疑西施之貌果如是矣。」（樂律表微卷四審音）

下換一面來說，也有對於這最古樂譜，能夠加以諒解的，如陳澧聲律通考錄此十二詩譜，每字注以俗字譜。他說：「以儀禮經傳通解之譜轉爲今俗字譜，按而歌之，頗有近於拗澁者；雖古調與後世不同，亦恐儀禮經傳通解有傳寫之譌，俟知音者審定之。」（卷十）在這裏或者祇有元熊朋來的瑟譜可算得十二詩譜眞正的一個知音，他說得好：「今鄉飲樂賓風雅十二篇，蓋唐開元禮所傳音譜，然肄者鮮矣，儒者猶不能好之，況樂工乎？爾雅釋樂曰：瑟者

登歌所用之器也；古者歌詩必以瑟。論語三百篇而不言琴，儀禮鄉飲鄉射大射燕禮堂上之樂，惟瑟而已，歌詩不傳，由瑟學廢也。」朋來案禮圖樂書諸家言瑟之法，以鹿鳴魚麗周南召南弦桐試之，應桐如響，知三百篇皆可歌可弦。」（卷一）又說：「或謂儀禮經傳通解以開元詩譜與鍾律俱傳名之曰詩樂矣，其曰竊疑云者，記其聲莫得聞也。當時未嘗弦瑟而歌，試其譜歌詩必以瑟，今按譜下指，則各詩之音應弦如誦，瑟聲爲歌聲可也。」（卷六）這一段話，因爲我對於瑟學沒有什麼研究，還不敢妄下批評，但由此而三百篇可歌可弦的事實，卻得到一個最有力的證明，這是很堪注意的了。熊氏還按瑟製下許多新譜，今舉七月爲例：

考槃在澗，	碩人之寬。	獨寐寤言，	永矢弗諼。
凡無 工夷 句蕤 上仲	五夾 五大 上仲 句蕤	一夾 四大 一夾 合黃	凡無 工夷 句蕤 凡無
考槃在阿，	碩人之薖。	獨寐寤歌，	永矢弗過。
凡無 六黃 工夷 句蕤	凡無 工夷 句蕤 六黃	上仲 工夷 凡無 工夷	凡無 五夾 工夷 凡無
考槃在陸，	碩人之軸。	獨寐寤宿，	永矢弗告。
凡無 句蕤 凡無 工夷	六黃 五夾 上仲 一夾	一夾 四大 一夾 凡無	凡無 工夷 五夾 凡無

考槃三章，章四句，越賓角 俗呼中管小石角

我們知道從熊朋來新詩譜（瑟譜卷三——四）發表以後，做製的詩經樂譜就漸漸多起來了。依朱載堉律呂精義卷十四，便知明代做這樣工作的人，一定很多，朱氏說：「嘗怪世之不知音者，或以律呂上下相生之音，循序

更迭而奏，若李文察所定之譜是也。或以平上去入，及牙齒喉舌脣審定音調，若劉濂所撰之譜是也。如文察所定，則篇篇相似，而雅頌無別；如濂之所擬，則字字重複，而曲折不分，其于古法相去遠矣。近世有書名志樂古樂筌蹄樂經元義樂律管見等項，其所杜撰歌詩之譜，蓋皆不知而作者也。』他還舉劉氏樂譜幾句以見其失：

文王在上	文王陟降	亹亹文王	侯文王子孫
林南姑姑	林南黃太	黃黃林南	姑林南黃黃
文王孫子	文王以寧	穆穆文王	儀刑文王
林南黃黃	林南黃林	太太林南	黃林林南

已上八句文字王字譜同，——依喉牙齒舌脣定譜，其弊率類是。

因此朱氏便獨出心裁發表他鄉飲酒樂譜的大著作（樂律全書卷二十五——三十）他很大膽地告訴我們：『古詩存者三百餘篇，皆可以歌，而人不能歌者，患不知音耳。苟能神解意會以音求之，安有不可歌之理乎？臣嘗取三百篇一一弦歌之，始信古樂未嘗失傳于世，但人自蔽，不求之以音耳。』現在請錄他關雎一首，以使肄習：

關姑 關蕤 雎應 鳩南　在應 河南 之蕤 洲姑

窈黃 窕姑 淑黃 女南　君蕤 子姑 好黃 逑姑（其一）

參姑 差黃 荇南 菜南　左蕤 右南 流蕤 之姑

窈黃 窕姑 淑黃 女南　寤應 寐南 求蕤 之姑（其二）

求姑之黃不蕤得姑　寤應寐南思蕤服姑

悠蕤哉姑悠應哉南　輾南轉姑反黃側姑（其三）

參姑差黃荇應菜南　左姑右蕤采黃之姑

窈蕤窕南淑應女南　琴姑瑟黃友應之南（其四）

參姑差黃荇應菜南　左蕤右南芼蕤之姑

窈黃窕姑淑黃女南　鐘應鼓南樂蕤之姑（其五）

關雎五章章四句（陝西府學內有五石經仲淵跋五事，今從之）共計二十句，凡八十字。

於此有一事可以注意的，即朱載堉關於詩經樂調的見解，他以爲『詩三百篇皆徵樂所奏，其國風凡一百六十篇皆角調，小雅凡七十四篇皆徵調，大雅凡三十一篇皆宮調，周頌凡三十一篇及魯頌四篇皆羽調。正風正雅及頌皆無商音，變風變雅有商音而無商調，惟商頌五篇，純用商調耳；是故繫之三百篇後，猶附錄焉。』（卷十五）這裏謂三百篇之中毫無商調，實在是一個大問題。據周禮大司樂言：祭天地宗廟之樂，某律爲宮，某律爲角，某律爲徵，某律爲羽，獨不言商。荀子說：『大師審詩商；』樂記賓牟賈有論『聲淫及商』一段；好像周朝朝廷之樂，確是要避免商音似的。這或因商音含有一種殺聲之故，但朱氏因此便決定三百篇不用商調，這就未免大錯特錯，所以就在極端推崇朱氏的江慎修，都說他『未知何據；』（律呂闡微卷十論詩樂）又說：『世子樂譜一字例引十餘聲，恐失詩中之意。』乾隆在詩經樂譜（三十卷樂律正俗一卷乾隆五十三年撰）序裏便痛駁他道：『朱載堉樂律

全書所載樂譜，內塡注五六工尺上等字，並未兼注宮商角徵羽，而於雅頌烝民思文諸詩，以時俗豆葉黃等牌名小令分譜，未免擾古而入於俗……因思詩三百篇皆可歌詠者也，魏晉時尚有文王鹿鳴四章，但未著宮調，學者茫然不知耳。而朱載堉詩譜，又固執周詩不用商聲之說，以角調譜國風，徵調譜小雅，宮調譜大雅，羽調譜周頌，而專以商調譜商頌。夫商調乃宮商之商，非夏商之商也，此其穿鑿拘墟，不待辨而自明，豈足與言五音逮三百哉。且古樂皆主一字一音，虞書依詠和聲，雖有淸濁長短之節；然合之五聲六律，祇於一句之數字內，分抑揚高下，不得於一字一音之內參以疊聲。後世古法漸湮，取悅聽者之耳，多有一字而疊引至數聲，此乃時俗伶優所爲，正古人所譏煩手之音，未足與言樂也……三百篇全詩，三代而後，未有全行譜定者，朱載堉所譜，又復襍以俗調，或自行杜撰，不可爲訓。」

老實說罷，這一段自也不是怎麼靠得住的，如謂朱氏樂譜雜以俗調則可，若謂自行杜撰不可爲訓，然則乾隆的詩經樂譜，難道確係古樂眞傳，而不是由於杜撰了嗎？雖然如此，詩經樂譜也不是沒有他的長處的。如所定宮譜，很多是要想找着根據的，如鄘風柏舟用應鐘立宮，林鐘起調，爲變徵高五字調；這是從參攷吳季札論鄘風和國策荊軻爲變徵之聲一段來的。又如王風兎爰用林鐘立宮，夾鐘起調，爲淸商高凡字調；這是從史記律書釋林鐘之義一段來的。其他若秦風駟驖之爲商聲凡字調，魏風葛屨之爲變徵四字調，陳風東門之枌之爲淸商高凡字調，理由都很充足，不過此之風雅十二詩譜因爲時代關係，仍不免有自行杜撰和道學的評語呢！今請以靜女爲例：

【詩經樂譜卷三】夫所謂鄭衞之聲，即靡靡之遺音也，韓非子載師曠論濮水琴曲曰：此靡靡之樂，謂之淸商，今用此調以譜靜女。後凡桑 溱洧之類，俱倣此，用林鐘立宮，夾鐘起調，爲淸商高凡字調。

靜女篇譜，壎，箎，排簫同。

靜（清仉商）女（清伵變徵）其（清亿徵）姝（清仩羽）
俟（清仉商）我（清仩羽）於（清仩羽）城（清仉商）隅（清仜宮）
愛（清仩宮）而（清仩羽）不（清仜宮）見（清仉商）搔（清仩羽）首（清亿徵）踟（清伵變徵）躕（清仉商）

○

靜（清仉商）女（清伵變徵）其（清亿徵）孌（清仩羽）貽（清仩羽）我（清仜宮）彤（清仩羽）管（清仜宮）
彤（清仩羽）管（清仜宮）有（清伵變徵）煒（清亿徵）說（清伵變徵）懌（清亿徵）女（清伵變徵）美（清仉商）

○

自（清仉商）牧（清伵變徵）歸（清仩羽）荑（清亿徵）洵（清仉商）美（清仩羽）且（清仩羽）異（清仜宮）
匪（清亿徵）女（清伵變徵）之（清仜宮）爲（清仉商）美（清仩羽）
美（清仜宮）人（清仩羽）之（清伵變徵）貽（清仉商）

在雍正年間，汪雙池的樂經或問（三卷雍正丙申刊本）本明聶雙江舊譜改定了十二篇的新譜，以備鄉射之用。我一向以未見雙江舊譜爲憾，所以很願意把汪氏所定改譜錄存一篇，並用以結束本文。

樂章彈譜（樂經或問卷三）

關關雎鳩　在河之洲　窈窕淑女　君子好逑

[illegible]

參差荇菜　左右流之　窈窕淑女　寤寐求之

[illegible]

求之不得　寤寐思服　悠哉悠哉　輾轉反側

[illegible]

參差荇菜　左右采之　窈窕淑女　琴瑟友之

[illegible]

參差荇菜　左右芼之　窈窕淑女　鐘鼓樂之

[illegible]

八　論六笙詩

六笙詩爲南陔白華華黍崇邱由庚由儀，都是以笙吹奏的詩篇。毛序以爲這幾篇「有其義而亡其辭，」鄭玄箋南陔白華崇邱三篇道：「此三篇蓋武王之詩，周公制禮，用爲樂章，吹笙以播其曲。孔子刪定在三百一十一篇內，

遭戰國及秦而亡，子夏序詩，篇義合編，故詩雖亡而猶在也。毛氏謂傳各引序冠其篇目，故序存而詩亡。」這完全是一種臆說，不敢輕信。不過六笙詩究竟是怎麼一回事，是有聲無詞，或有聲有詞；這在從來學者爭論已經很久；但無論那一說，卻都是證明了六笙詩本用來歌唱的。現在把我所蒐集的兩方的證據列舉如下：

（甲）笙詩有聲無辭說

（一）鄭樵說：—通志樂略云：「笙南陔白華華黍崇邱由庚由儀六笙之音所以叶歌也。……古者絲竹與歌相和，故有譜無辭，所以六詩在三百篇中但存名耳。漢儒不知，謂爲六笙亡也。」（樂府總序）又說：「凡歌行主于人聲，有聲必有辭；主於絲竹者，不必有辭，其有辭者，通可歌也。」（正聲序論）

（二）朱熹說：—集傳云：「南陔以下，今無以攷其名篇之義，然曰笙曰樂曰奏而不言歌，則有聲而無辭明矣。所以知其篇第在此者，意古經篇題之下，必有譜焉，如投壺魯鼓薛鼓之節，而亡之耳。」又于由庚下解道：「儀禮鄉飲酒及燕禮，前樂既畢，皆間歌魚麗，笙由庚，歌南有嘉魚，笙崇丘，歌南山有臺，笙由儀，間代也，言一歌一吹也。」

（三）張蔚然說：—西園詩麈云：「詩三百十一篇今存三百五篇，餘六篇南陔白華華黍由庚崇丘由儀皆笙詩，原有聲無詞，非亡之也。束皙補之，詞雖工，失聲之元矣。古樂府凡不可解語，多屬有聲無義，如「妃呼豨，」「伊那何」「收中吾」之類。」

（乙）笙詩有聲有詞說

（一）朱載堉說：—樂律全書卷三十云：「先儒謂孔子論詩，雅頌各得其所，時俱在耳。遭戰國及秦之世而亡

之，此說是也。或謂笙詩元起有聲無辭，愚見論之，殆不然也。今夫壘角之類，其為器也，五音六律未能備具也，而其三弄之曲，尚且有辭焉；何況笙乃五音六律備具之器，而六詩既有聲矣，安得無辭乎？既無辭矣，安得謂之詩乎？又安得復有南陔等名，與夫孝子相戒以養等義乎？以此觀之，彼有聲無辭之說，滯閡不通矣。」（辨笙詩六篇舊謂有聲無詞亦非一端）

（二）毛奇齡說：—白鷺洲主客說詩有關於笙詩一段對話：「戊曰：詩三百十一篇，今祇稱三百五篇者，以無六笙詩故也，笙詩本無詞，乃孔子刪詩反取六無詞之詩，列之篇中何耶？乙曰：六詩未嘗無詞也。所謂無詞者，乃宋人鄭樵之言，而朱氏誤遵之者也。孔氏正義云，孔子所刪詩原有三百十一篇，當刪時未亡，而後漢亡之，故齊魯韓三家舊本，遂去其目，稱為三百五篇，惟毛詩尚存題其間，推其故，亦正以被笙之故，彙為一處，故偶缺其字句，非無詩也。若果無詩，則孔子刪詩，其所刪者詩也；古詩三千篇刪之至三百一十有一，而乃取無詞之題，以為詩篇可乎？」又說：「且詩無無詞而但有題者，三百五篇皆摘詩中字作題，關雎者關關雎鳩也，葛覃者葛之覃兮也，豈有詩中無南陔字而可名南陔，無華黍字而可名華黍者？即曰南陔華黍是賦陔賦黍，如唐人南山詩穰黍詩類，若由庚由儀是何物？夫既稱釋詩，自當識詩之始末，三代之詩以詩為題，漢唐之詩以題為詩；金元樂府，題是題，詩是詩；雖金元曲例，可盡立一題以俟補曲，題與曲不必相屬，然未有有題而無曲者也。且題亦自有義也，由庚何義乎？」

（三）乾隆說：—詩經樂譜云：「笙詩六篇，小序詳著其義，實為有聲有詞之明證。使其無辭，義將焉附？聲將焉附？漢鄭康成謂夫子刪詩時，此詩尚存；唐孔穎達謂南陔等皆武王之詩，唯宋劉敞謂云本無其辭，朱子及董逌俱從之，蓋拘泥經文曰笙曰奏，而不言歌耳。不知周禮騶虞貍首采蘩采蘋亦皆言奏，而各有詩，則經文言奏者，有詩可歌

明甚。』——凡例一

（四）金鶚說：——求古齋禮說卷十二云：『笙詩六篇，毛公以爲有其義而亡其辭，亡古通無。（或以亡爲亡逸之亡，非也。）朱子引鄉飲酒禮燕禮以爲南陔六詩，曰笙曰樂曰奏而不言歌，則有聲無辭明矣。案詩必有辭，無辭安得爲詩？鄉射命太師奏騶虞，大射奏貍首，鄭注：貍首逸詩也。鍾師以鐘鼓詩九夏，二曰肆夏，左傳肆夏與文王鹿鳴俱稱三，謂三章也。鄭注：九夏皆詩篇名也。籥章逆寒暑吹豳詩，鄭注：豳詩，七月也。夫騶虞貍首九夏豳詩皆有辭，亦曰奏曰吹而不言歌，安得以南陔六詩言笙奏而不言歌，遂斷以爲無辭乎？胡竹軒云：有不入樂之詩，亦有不入詩之樂，笙管金奏樂之不入詩者也。竊謂笙管金奏，其樂章亦謂之詩；但詩有用之堂上者，有用之堂下者，堂上之詩弦歌之；堂下之詩笙之管之，金奏之，今之詩皆用之堂上者也。鄭氏注九夏云：此歌之大者，頌之族類，載在樂章，樂崩亦從而亡。又鄉飲酒賈疏云：笙歌之詩，各自一處，故存者倂存，亡者倂亡。燕禮記云：下管新宮，鄭注：新宮，小雅逸篇，是則笙詩六篇蓋皆載在樂經，樂崩從而亡逸，非本無辭者也，新宮九夏亦猶是也。』（笙詩有聲無辭解）

由上兩說，都是承認笙詩和音樂的關係，不過依前說則南陔六詩都只是協歌的作品，只要可以協歌，即有聲無辭，那得不謂之『詩』？那得不歸入三百篇之內？對於這一說，我也深表同情。依後說則笙詩六篇必有辭，無辭安得稱詩？所以笙詩六篇雖亡，亦有可補之理。如劉孝標世說注，即有夏侯湛補亡一章，文選有束晳補亡詩六首，說者謂裴楷鄭守道州，歌這首詩，觀者感泣。朱載堉樂律全書卷三十，乾隆詩經樂譜內均有有譜的補笙詩，這種模倣作品，當然沒有什麼文學價值，不過三百篇都是可歌奏的詩篇，更得一箇旁證了。末了請錄朱氏補譜如下，以使參考，

或肄習之用：

南陔（笙奏）

歌詞	律呂
南陔有風	林姑黃林
吹彼苞棘	應林南林
厥景婆娑	姑黃南林
欲靜弗得	姑林姑黃
孝子事親	姑黃南林
當竭其力	應林南林
父母之恩	南林姑黃
昊天罔極	姑黃姑林

第四章　論楚聲

一　楚歌的起源

中國文學本出於南音，所以南方可以說從來是文學的發源地。不過在詩經就只是北方文學的南方化，那時北方詩人對於長江流域的三個大國（1）楚（2）吳（3）越，簡直把他當做沒開化的民族看待，因此詩經裏就有許多痛罵南人的話，說什麼『蠢爾蠻荊，大邦爲讎』；魯頌『荊舒是懲』；商頌『奮伐荊楚』之類。大概當西歷紀元前一一〇〇年的時候，黃河流域的南方化文學正盛，而長江流域的楚聲文學，還沒有真正成立，所以在國風裏沒有楚詩，吳季札觀樂，在魯襄公二十九年，而當時所觀國風，也沒有楚，可見楚聲文學實在是詩經的晚輩。大概如劉向說苑所載約公曆前六五〇年後的一首子文歌，一首楚人歌，這兩首很幼稚的和三百篇體裁也很相近的詩歌，實在就是楚聲文學的起源了。此外楚聲見於各書者，尚有如接輿之歌見於論語，孺子之歌見於孟子，若莊子大宗師所載孟子反的相和歌，史記滑稽傳所載優孟的忼慨歌，便覺字句比較完長，和國風裏的詩，漸漸不同而與楚辭接近了。不過依我們意思，所謂楚辭，實即南方長江流域一帶民歌的結晶；在楚國以外如吳越二國的民歌，從實質上觀察起來，也都是楚辭的起源。現在請引吳越春秋的漁父歌和說苑裏的越人歌作例：

漁父歌——吳越春秋云：伍員奔吳，追者在後，至江，江中有漁父，子胥呼之，漁父欲渡，因歌曰：

「日月照耀乎寖已馳，與子期乎蘆之漪」

子胥止蘆之漪，漁父又歌曰：

「日已夕兮，余心憂悲；日已遲兮，何不渡爲？事寖急兮將奈何」

旣渡，漁父視之有饑色，曰：「爲子取餉。」漁父去，子胥疑之，乃潛深葦之中，父來持麥飯鮑魚羹，盎漿，求之不見，因歌而呼之曰：

「蘆中人，豈非窮士乎」

子胥出飲食畢，解百金之劍以贈，漁父不受，問其姓名，不答。子胥誡漁父曰：「掩子之盎漿，無令其露」漁父諾，子胥行數步，漁者覆船，自沈於江。

越人歌——說苑善說篇記莊辛對襄成公的話道：「君獨不聞夫鄂君子晳之汎舟于新波之中也，……越人擁楫而歌，歌曰「濫兮抃草濫予昌枑澤予昌州州𩜱州焉乎秦胥胥縵予乎昭澶秦踰滲惿隨河湖」。鄂君子晳曰：吾不知越歌，子試爲我楚說之，於是乃召越譯，乃楚說之：

「今夕何夕兮，搴州中流；今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不訾詬恥，心幾頑而不絕兮，得知王子，山有木兮木有枝，心說君兮君不知。」」

我們看漁父所唱的三節，和楚譯的越人歌，便知當時吳越民歌的風格，是怎樣和楚聲完全相同。雖然越人歌原文現在是一句也不懂，但就楚譯來看，簡直是九歌湘夫人「沅有茝兮澧有蘭，思公子兮未敢言」二句所本，並

且這裏連「兮」字也用起來了。所以就楚辭的來源說，即在大詩人屈原以前，已經有流傳在平民口上的吳楚越諸國風，做他最初的遺產！

我們試換一個方面來看，在三百篇文學正盛的時候，楚辭方纔萌芽，在楚辭漸盛的時候，三百篇文學，已漸漸衰落下來。楚辭的價值，即在一面傳三百篇音樂文學的系統而為風雅嗣音；一面能夠變詩之本體，脫離三百篇的舊腔調而獨立。他的文體所與別的不同地方，全在他運用所謂「騷體」的形式，這個形式就是他一律用一箇助詞，——「兮」字。但是三百篇當中早有不少這種體裁的詩了，游國恩先生撰楚辭的起源（國學月報第一期）舉了許多的例：

每章只有一句用「兮」字的，如麟之趾（周南）。

每兩句間一句用「兮」字的，如摽有梅（召南）。

每四句中除第三句外，餘皆用「兮」字的，如狡童（鄭風）。

全章除中間一句外，餘皆用「兮」字的，如采葛（王風）。

一章之中連用「兮」字的，如十畝之間（魏風）。

一章之中不純用「兮」字的，如伐檀（魏風）。

四句中連用三句「兮」字的，如遵大路（鄭風）。

一章之中連用二句「兮」字的，如簡兮末章（邶風）。

由這些的例，便可見楚辭和詩經有密切的關係，詩經是可歌唱的，楚辭也自不免受其影響了；並且於楚辭的自身以外，去看詩樂傳授的淵源，也可見楚辭是從詩經變化來的。原來一部詩經，從孔子以來，解詩之家，就早把他的眞相蓋住了—當時儒家因爲秉承孔子的遺訓，仍舊是鼓吹風雅，如禮記樂記所載子夏答魏文侯的話，總算是懂得詩的掌故的。到了孟子時代，音樂界上起了一個頂大的變動，就是重在器樂而不重歌樂，於是詩經也漸漸成爲紙上的文章了；所以看了全部孟子，除了把詩句附會王道，實在沒有一回講到詩的音樂的。荀卿，據汪中述學所說，總算是和詩經有頂大關係的人了，但是他對於詩經的見解，也不見得怎樣高明，不過比孟子好些，就是能夠除了附會詩義以外，尙知道從音樂上着眼。如說：——

「國風之好色也，其傳曰：盈其欲而不愆其止，其誠可比於金石，其聲可內於宗廟。」（大略篇）

「小雅不以於汙上，自引而居下，疾今之政以思往者，其言有文焉，其聲有哀焉。」（仝上）

他能夠看到詩樂的好處，所以就大發揮其樂論，似這樣極端主張風雅的人，在詩經一定大有成就的了。但是不幸得很，當他講樂的時候，夾袋裏已經有一個「禮」字，最奇怪的，就是講禮的時候，總喜歡把詩經作引證，於是頂好之音樂的文學，也都「禮學化」了，一點也沒有生動的情感了。於是一部「詩樂」居然變成「詩禮」了—詩經到此已不可合樂，所以文體也大改變，完全像說話，並不像詩，如荀子的佹詩，就是好例：——

「道德純備，讒口將將。仁人絀約，敖暴擅強。天下幽險，恐失世英。……昭昭乎其知之明也—郁郁乎其遇時之不祥也—拂乎其欲禮義之大行也—闇乎天下之晦盲也—皓天不復，憂無疆也；千秋必反，古之常也；弟子勉學，天不忘

也。」

這一段詩似乎是只讀不唱了。然荀卿畢竟是新舊詩體——詩經和楚辭——交換接續的一個人，並且這一篇「佹詩，」本是寄給楚春申君的，看他名叫佹詩，就是說佹異激切之詩，已經不是詩經的態度了。並且他做過了蘭陵令，雖然被讒而去，不能對於楚詩沒有影響，所以在佹詩下一段就有「小歌，」其措辭很像楚辭體：——

「念彼遠方，何其塞矣！仁人詘約，暴人衍矣！忠臣危殆，讒人般矣！璇玉瑤珠，不知佩也！雜布與錦，不知異也！閭娵子胥，莫知媒也！嫫母刀父，是之喜也。以盲為明，以聾為聰，以危為安，以吉為凶，嗚呼上天，曷維其同！」

但這一篇還是四言，或者是以後天問所從出。荀子又有成相一篇，這篇在漢志號成相歌辭，共三章，雜陳古今治亂興亡的效驗，托譬詩以風時君，他的意思和楚辭是一樣的，文體也參差不齊，大概是荀卿晚年在春申君死後所作。現在略舉其辭如下：——

「主之孽，讒人達，賢能遁逃國乃蹷；愚以重愚，闇以重闇，成為桀。世之災，妬賢能，飛廉知政任惡來；卑其志意，大其園囿，高其台。……世之衰，讒人歸，比干見刳箕子累；武王誅之，呂尚招麾殷民懷。世之禍，惡賢士，子胥見殺百里徙；穆公得之，強配五伯六卿施。世之愚，惡大儒，逆斥不通孔子拘；展禽三絀，春申道綴基畢輸。」

（右一章）

這一篇寫春申道綴，是感慨於春申為李園所殺，他的政治基業，一概傾覆倒地；可見這篇實作於「佹詩」之後，而更近於騷體了。第二章更有極悲切的話：——

「上壅蔽，失輔勢，任用讒夫不能制，郭公長父之難，厲王流於彘。周幽厲，所以敗，不聽規諫忠是害；嗟我何人，獨不遇時當亂世。欲衷對，言不從，恐爲子胥身離凶；進諫不聽，剄於獨鹿弃之江。觀往事，以自戒，治亂是非亦可識，托於成相以喻意」。

這一篇辭句，雖然很整齊，但我卻確信是楚辭之祖。因爲楚辭中也是如此雜陳古今治亂興亡之事的，其證一。並且這種音韻也是「騷韻」，可見成相實在是楚辭的先導。吳訥文章辨體，辨騷賦一條云：「屈子離騷即古賦也，……尙論世次，屈在荀後，而成相俳詩，亦作賦體；」由這話便知我說屈原是荀卿後輩，而楚辭是從詩經出來，這一點總可以相信的了。

二　楚聲在音樂上的位置

我們如果只知道楚辭在文體上的線索，而沒有會注意到他的音樂方面的線索，那末這種考證，還不能算做完備，所以接着我們還要研究楚辭在音樂上的位置，和詩經的音樂有怎樣不同？阮籍樂論說：「楚之風好勇，故其俗輕死，……輕死，故有蹈水赴火之歌；」其實何但楚風如此，當時戰國聲樂的狀況，如荀子儒效所謂：「在楚而楚，在越而越，在夏而夏；」（夏聲即是秦聲，左傳襄公二十九年吳公子札來聘，爲之歌秦曰：此之謂夏聲。）從音樂上觀察起來，都是汪洋恣肆，激烈到了極點的。例如：

史記八十六刺客列傳三——高漸離擊筑，荊軻和而歌，爲變徵之聲，士皆垂淚涕泣。又前而爲歌曰：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還」復爲羽聲慷慨，士皆瞋目，髮盡上指冠。（李塨學樂錄云：「七調變徵與羽最

高，歌者鮮及，是時壯士長征，氣薄雲漢，故用此最高之調耳。」）史記八十七李斯列傳諫逐客書——「夫擊甕，叩缶，彈箏，搏髀而歌呼嗚嗚快耳目者，眞秦之聲也。鄭衞桑間，昭虞武象者，異國之樂也，今棄擊甕叩缶，而就鄭衞，退彈箏而取昭虞，若是者何也？快意當前適觀而已矣。（漢書楊惲傳云：「家本秦也，能爲秦聲，酒後耳熱仰天撫缶而呼烏烏。」）

我們再看那時候的大唱曲家如宋書樂志（卷十九志第九）所載，都是唱高音調的。如：——

「周竟有秦青者善謳，而薛談學謳于秦青，未窮青之伎而辭歸，青餞之于郊，乃撫節悲歌，聲震林木，響遏行雲，薛談遂留不去，以卒其業。又有韓娥者東之齊，至雝門匱糧，乃鬻歌假食，旣而去，餘響繞梁，三日不絕，左右謂其人不去也。過逆旅，逆旅人辱之，韓娥因曼聲哀哭，一里長幼悲愁垂涕，相對三日不食，遽而追之。韓娥復爲曼聲長歌，一里老幼喜躍抃舞，不能自禁，忘向之悲也，乃厚賂遣之。故雝門之人善歌哭，效韓娥之遺聲。衞人王豹處淇川善謳，河西之民皆化之；齊人綿駒居高唐善歌，齊之右地亦傳其業；前漢有虞公者善歌，能令梁上塵起；若斯之類，幷徒歌也。」

從這幾段可見戰國有一種合樂的歌，如荊軻之羽聲慷慨，秦聲之歌呼嗚嗚；也有一種以人聲爲主的徒歌，如秦青之撫節悲歌，韓娥之曼聲哀哭，由現在看起來，還都可做「楚聲」的旁證。大概在雅頌時候，主要樂器，是以鐘磬柷敔木石居多；到了國風二南，已看重琴瑟鐘鼓，再到戰國，主要樂器是箏筑缶，便偏於絲竹的方面了。在文字方面，春秋時的歌辭都是很「溫柔敦厚」而戰國時候的歌辭，便都是激昂慷慨，如無羈之馬，其流風即所謂「楚辭」

了。總楚辭一書所選錄的，雖然只是戰國的楚歌，而當時的「楚聲運動，」卻實不限於一國，在宋叫做「千鍾，」在齊叫做「大呂，」在楚叫做「巫音，」我們試看呂氏春秋侈樂篇所說：

「宋之衰也，作爲千鍾；齊之衰也，作爲大呂；楚之衰也，作爲巫音。」

便知在音樂文學史的一個水平線上，實有這一個「新聲時代」發生，雖然我們還沒有方法來證明「新聲」的唱法，但我們卻不能不承認他是「詩樂」進化了的產物，并不是倒退了的產物。（如呂氏春秋就不免於舊觀念的束縛。）雖然現在「千鍾」「大呂」都已不大可考了，但我們仍可想像那種音樂的特長，必是能激動「眞情之流」的熱烈的表現，是一種極富於神祕性的音樂，如現存楚國的巫歌，就是好例。劉堯民先生（中古文學概論頁二二附劉堯民信）說：

「呂氏春秋侈樂篇說：「齊之衰也，作爲大呂；楚之衰也，作爲巫音；」巫音是極富於神祕性的音樂，偉大的詩歌必有偉大的想像力，這種想像力，即是取給於神祕性。楚辭受巫的影響眞是極大，試看招魂大招九歌完全是巫歌，其餘的離騷九章遠遊說着巫的話不一而足，所以纔產生出這種偉大富於想像力的詩歌來。」

這話和我從九歌所見最爲相合，九歌據朱熹序云「楚南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作樂歌；」還已可見九歌受巫音影響之大。東皇太一曰：「靈偃蹇兮姣服，芳菲菲兮滿堂；」雲中君曰：「靈連蜷兮既留，爛昭昭兮未央；」按說文「靈，巫也；」可見楚辭最初完全是巫歌的九歌，現在即把九歌來代表楚辭的胚胎期。

大概九歌的傳說很久，當在屈原前，所以在屈原作品當中，往往述到牠：

「啓九辯與九歌兮夏康娛以自縱。」（離騷）

「奏九歌而舞韶兮，聊假日以媮樂。」（離騷）

「啓棘賓商，九辯九歌。」（天問）（大荒西經曰：夏后開上賓于天，得九辯與九歌焉。）

王逸章句云「九歌九辯啓作樂也」；這已經認九歌是一種樂歌了。但他還不知道這九歌九辯所用的「九」字，原就是音樂上的名詞，關於這一點，只有離古叢編（古今圖書集成樂律典第四十六卷引）給我們一些新的答解。他說：——

「楚辭多以九爲義，屈原曰九章，曰九歌；宋玉曰九辯；王褒曰九懷；劉向曰九嘆是也。又有如王逸註九辯爲九者，陽之數極，自謂否極取爲歌名也，二家之說如此。余按山海經曰：夏后開上三嬪于天，得九辯與九歌以下，郭景純注引歸藏開筮曰：昔彼九宜，是謂帝辯，同宮之序，是謂九歌；考此則九歌九辯皆天帝樂名，夏初得之，屈原宋玉取諸此也。況屈宋騷辭，多摘山海經之事迹乎？詩亡而後騷作，騷亦詩樂之餘派；樂至於九而成，故周禮九德之歌，簫韶之舞，奏于宗廟之中，樂必九變而可成。議所以必取于九者，黃鐘在子，太玄以爲子數九，得非首鐘爲五音之宮數。然則屈原而下，寫辭歸諫，寓諸樂章，將以感神之心，而感人意亦切矣。」

但這種傳說的「九歌」「九辯」的音樂，實在早已失傳了。若現在楚辭所收的九歌，大概已不是神話的九歌，而是在屈原當時極盛行的以巫音爲主的九歌了。這個九歌是可以用音樂演奏的，所以說：「奏九歌而舞韶兮，聊假日以媮樂；」我們再細讀九歌本文，更可見牠是「音樂的文學」無疑。如東君云：

「顧懷羌聲色兮娛人，觀者憺兮忘歸。靈懷逢見下方，所陳鐘鼓竽瑟擊，皆之美，靈巫會舞，容色之盛，是以娛悅觀者，使之安娛聲樂，久而忘歸，如下文之所云也。縆瑟兮交鼓，縆急張弦也，鼓對擊鼓也。簫鐘兮瑤簴；簫鐘乃與鐘擊相應之聲，簴懸鐘之木也，瑤簴以美玉爲飾也。鳴篪兮吹竽，篪竽樂器名也，篪以竹爲之，長尺四寸，圍三寸，孔上出，橫吹之。一思靈保兮賢姱，靈保神巫也。翾飛兮翠曾，翾小飛輕揚之貌，曾舉也，又舉飛也，言巫舞工巧，翾然若翠鳥之舉也。展詩兮會舞，會舞猶合舞也。應律兮合節，律謂十二律，作樂者以律和五聲之高下，節謂其始終先後疏數疾徐之節也。靈之來兮蔽日。言日神悅喜，於是來下，從其官屬，蔽日而至也。」

又東皇太一云：

「揚枹兮拊鼓，揚舉也，枹擊鼓槌也，拊擊也。疏緩節兮安歌。疏希也，舉枹擊鼓，使巫覡節而舞，徐歌相和，以樂神也。陳竽瑟兮浩倡，陳列也，竽笙類瑟琴類。五音紛兮繁會。五音，謂宮商角徵羽也，紛盛貌，繁衆也。」

又禮魂云：

「盛禮兮會鼓，傳芭兮代舞，姱女倡兮容與。」禮社會鼓疾擊鼓也，芭與葩同，巫所持之香草也，代更也，持以舞訖，復傳與人更用之也，姱好也，女倡女子爲倡優也，容與有豐度也。

本來九歌就是爲祀神而作，其可歌可舞也不待詳證而自明了。所以元熊朋來瑟譜卷六謂素女之白雪張華博物志云：白雪是素女鼓五十弦瑟曲名。、皋娥之天清地曠，王子年拾遺記皋娥倚瑟而清歌云云。師曠之無射師曠見王子晉，王子請入坐，數席注瑟，師師曠遂歌無射曰，歸城學奕，遠人來觀，修義釋奕，好樂無荒。并靈均之九歌原註楚俗亦以歌舞合樂，故其詞曰陳竽瑟兮浩倡。又曰，縆瑟兮交鼓。都是瑟曲，而宋書樂志楚辭鈔有「今有人」一歌，用的就是九歌的山鬼。這一篇在樂府詩集卷二十六相和歌辭一相和曲下爲陌上桑一首，現在引在下面，作九歌可歌唱的一箇旁證：——

陌上桑（晉樂所奏）

「今有人山之阿，被服薜荔帶女蘿，既含睇又宜笑，子戀慕予善窈窕。乘赤豹，從文貍，辛夷車，駕結桂旗，被石蘭，帶杜衡，折芳拔荃遺所思。處幽室終不見天，路險艱獨後來，表獨立山之上，雲何容容而在下，杳冥冥羌晝晦，東風飄飄神靈雨，風瑟瑟木搜搜，思念君子徒以憂。」

這首歌辭本就是九歌裏山鬼一章，內容刪改得很多，並且把騷體最要的助詞——「兮」字也刪去了，以便歌唱。究竟晉樂所奏，是不是楚辭本來的唱法，或者晉代楚漢遺聲還沒失傳，也許就是本來唱法，也未可知。而楚辭之可歌唱，且曾用歌唱過，也得一箇確實的證明了。

從九歌到屈原那樣偉大的作品，如離騷九章也自然在音樂文學上是有很大位置的，如離騷劈頭自敍，就是自己告白劇的性質，清和索輯琴譜合璧卷十五也有離騷操，有曲無文。近人謝无量著楚詞新論，他自以為獨得之音的離騷經新釋，仍不免把史傳之文來混雜音樂文學，這點我且不說他，但他書論到離騷的音樂，也有很好的見解道：——

「當年楚辭的好處，第一種在他的音節，第二種在他所合的樂，第三在他歌唱時那種姿勢，最後纔是他的文詞。現在前三種都沒了，單剩下這不實不盡詩賦一般的句子，怎麼能完全看見他的好處呢？」

因為離騷本是一種長篇的樂歌，所以總結有「亂曰」一段。注：「亂者樂節之名，凡作篇章既成，撮其大要，以為亂辭也；」假使離騷不可歌，那裏有這個樂節之名呢？蔣驥山帶閣楚辭餘論（卷上）解亂辭最好，他說：——

『舊解亂爲總理一賦之終，今案離騷二十五篇亂辭六見，惟懷沙總申前意，小具一篇結構，可以總理言。騷經招魂則引歸本旨，涉江哀郢則長言咏嘆，抽思則分段敍事，未可一概論也。余意亂者蓋樂之將終，衆音畢會，而詩歌之節，亦與相赴，繁音促節，交錯紛亂，故有是名耳。孔子曰：洋洋盈耳，大旨可見。』

又如九章抽思有『少歌曰』一段，『少歌樂章音節之名』——又有『倡曰』一段，——集註『倡讀曰唱，亦歌之音節，所謂發歌句者也；』這不是分明說九章是可歌可唱的嗎？既然屈原的作品，都可以歌得唱得，那末屈原的後學，像宋玉唐勒景差之徒，他們所作的遠遊招魂大招，誰也不能夠和音樂脫離關係的了。

宋玉『識音而善文，』這在襄陽耆舊傳（太平御覽卷五百七十二引）已經告訴我們。韓子曰：『宋玉筑武營謳倡，行者心歡，築者不倦；』張華博物志曰：『白雪以其調高和遂寡，自宋玉以來，迄及千祀，未有能歌白雪者；』文選也載有對楚王問一篇。可見傳說的宋玉，正是一個大音樂家，他的作品，自然可歌，不信請看他的招魂，有暢談音樂的一段：——

『……羞肴未通，女樂羅些。陳鐘安鼓，造新歌些。涉江采菱，發揚荷些。（集注云：涉江采菱揚阿皆楚歌名。）二八齊容，起鄭舞些。衽若交竽，撫案下些。竽瑟狂會，搷鳴鼓些。宮庭震驚，發激楚些。（陳弟屈宋古音義卷三云激楚歌舞之名，卽漢祖所謂楚歌楚舞也。）吳歈蔡謳，奏大呂些。（卽呂氏春秋侈樂篇之齊歌。）』

又遠遊一篇，我很疑惑是唐勒的作品，（附記漢志有唐勒賦，他和宋玉齊名，不能沒有著作留到後世；而這遠遊一篇所表現的思想與屈原不同，在陸侃如評傳頁122——128已證明其非屈原的著作了。宋玉的作品，雖然氣

清晳峻，但決沒有遠遊那樣超人間的抽象的文學手腕，他所舉的例子都沒有神秘化的，由這一點可見遠遊決不是宋玉作的了。以言景差，他所作的大招，本只不過仿作，藝術上的劣點很多，也做不出遠遊那樣「閎衍鉅麗」「託志高遠」的著作，那末遠遊既不是屈原宋玉景差作的，那就假定為唐勒作品，也是可能的了。）篇中也有一段妙託百獸率舞的故事，實在是古今寫音樂感化力最好的一段了：——

「張咸池奏承雲兮，二女御，九韶歌。使湘靈鼓瑟兮，令海若舞。馮夷玄螭蟲象並出進兮，形蟉虯而逶蛇。雌蜺便娟以增撓兮，鸞鳥軒翥而翔飛。音樂博衍無終極兮，焉乃逝以徘徊」！

又大招是景差作，篇中也有一段述音樂最好：——

「代秦鄭衞，鳴竽張只。伏羲駕辯，楚勞商只。（附註游國恩先生說：「勞商」與「離騷」為雙聲字，古音勞在「宵」部，商在「陽」部，離在「歌」部，騷在「幽」部，「宵」「歌」「陽」「幽」並以旁紐通轉，然則「勞商」與「離騷」原來是一物而異其名罷了。王逸不知「勞商」即「離騷」的轉音，故以為另一曲名。）謳和揚阿，趙簫倡只。魂兮歸來，定空桑只。二八接武，投詩賦只。叩鐘調磬，娛人亂只。四上競氣，極聲變只。魂兮歸來，聽歌撰只」

由上可見屈宋唐景的作品，都是可歌唱的「音樂文學」了。他們一面歌唱，一面奏樂，太平御覽卷五百七十八引大周正樂曰：「屈原自傷懷忠而見疑，鬢愁幽思，面目黧黑，臨河而哀思，著離騷九歌九歎七諫之辭，仰天而歎，援琴而鼓之。」這段話當然是附會出來，毫不足信，但屈原一派之為一種行歌詩人，卻的確有這種事實啊！

三　聲譜考

現在楚辭音節的高下疾徐，雖不曉得是怎麼樣，但在隋時卻實有一位僧道騫能夠以楚聲讀楚辭。隋書經籍志說：「隋時有僧道騫者善讀楚辭，能爲楚聲，音韻清切，至今傳楚辭者，皆祖騫公之音。」但是不幸得很，騫公以楚聲讀楚辭的方法，早已沒不復存，朱熹的楚辭序，對此非常抱惋惜；雖然在明焦竑侯國史經籍志載有、徐邈釋道騫楚辭音各一卷，似乎朱子所未見及的，或未始不傳於世，但現在卻實在失傳了。我們因爲楚聲失傳，也沒有法子將離騷歌唱出來，所以這種「音樂文學」，到了現在簡直是不大好說，唯近人王管稼論楚人之文學（國學叢刊第一期），與陳鐘凡周代南北文學之比較（同上第三期）都主張楚辭可歌，而各從音律方面去着眼，可算得是很有研究的了。

現在我們要講楚辭，當然不認亦楚辭音韻不叶的話，如果音韻不叶，便自不可歌唱，所以詩經還有如鄭樵程大昌諸人出力辯護，楚辭就千餘年來最好的「音樂文學」，早已埋沒了。大批評家如劉勰在文心雕龍聲律篇尚且說：「楚辭楚辭，故訛韻實繁；」紀昀評此段謂：「言韻者不可參以方音；」卻不知楚辭的好處，正在其應用楚語，應用其活言語活文學，所以音韻鏗鏘，而在不知者以爲是「佶屈聱牙。」你看朱子楚辭辨證引黃長睿語，謂：「或韻或否爲楚聲」這就是一箇不懂得方音的話。其實方音就是白話文學，現在打開離騷經一看，裏面如「宿莽」「羌」「憑」「諑」「侘傺」「篿」都是書楚語，作楚聲，紀楚地，名楚物的，由這一層，不但見得楚辭是一種平民文學，而且分明是有他方音的基礎，便決不是或韻或否，是完全有韻的，完全可協之音律的。

大概楚聲的特長，是那慷慨悲歌的樣子，可以看出是能夠鼓舞革命的精神的。所以史載秦始皇時江湖激昂之士，多好楚聲，荊軻有易水歌，現已收入楚辭後語內，王灼碧雞漫志卷一記道：——

「荊軻入秦，燕太子丹及賓客送至易水之上，高漸離擊筑，軻和而歌為變徵之聲，士皆涕淚。又前為歌曰：風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還！復為羽聲慷慨，士皆瞋目，髮上指冠。軻本非聲律得名，乃能變徵換羽于立談間，而當時左右聽者，亦不憒憒也！」

這就是受楚聲的影響了。楚辭後語又載項羽的拔下帳中之歌；「羽夜聞漢軍四面皆楚歌，乃驚曰：漢皆已得楚乎，是何楚人多也？起飲帳中，……悲歌慷慨，自為歌詩，歌數曲，美人和之，羽泣下數行，左右皆泣，莫能仰視；」這可見楚聲感人的力量，有這樣偉大了。後語又有劉邦的大風歌；「置酒沛宮，悉召故人父老子弟佐酒，發沛中兒得百二十人教之歌，酒上擊筑自歌，令諸兒皆歌習之，上乃起舞，慷慨傷懷，泣數行下。」由此可見秦漢之間，完全是「楚聲時代，」就是婦人女子如唐山夫人之為安世樂，實楚聲用之房中，戚夫人和燕王旦的容華夫人都能以楚聲作騷賦，他更不待說了。（漢書禮樂志卷一。）即其末流如賈誼的惜誓中有「擁瑟而調均兮，余因稱乎宮商；」弔屈原中有「誶曰」，（即亂辭）也許還是音樂文學；但如服賦稱引莊列的話，顯然是不可歌唱的了。從賈誼至司馬相如，那時激昂抗厲的楚聲，已漸沒有人注意，雖當時上下競作詞賦，然而虛辭濫說，都不足觀；請問朱買臣吾丘壽王終軍嚴悤奇那一個有好文學作品傳到後代？至於王褒劉向揚雄班固崔駰蔡邕一些人本不知楚聲為何物，在沈約已譏笑他「繁音累氣，」在我們提倡音樂文學的，更無一顧之價值了。祇有司馬相如他實在可算得音樂文學史上的革

命家，一面把楚聲告一大結束，一面也是樂府的唱導者，他很大膽地把楚辭體變成散文的形式了。他的作品文選載有子虛賦上林賦長門賦等，就中長門賦是他早年作品，還似騷體，至於子虛上林，就是有韻的散文了；這有韻的散文自然不可歌唱，更沒有那慷慨悲歌的革命精神；於是風氣便不得不變，所以「楚聲時代」之後，便繼之以「樂府時代，」而楚聲在音樂文學史上的位置，就此完了。

我們再來研究楚辭的字譜，雖然歷來不免有所附會，但楚辭大招既有「四上競氣」的一句話，朱注云：「四上未詳，」那末這一個疑案，自不妨把他保存起來，待將來再解決。最初提出這字譜問題的是唐荊川的稗編，現在按次序列舉各說如下：

（一）唐荊川說：——管色字譜五凡工尺上四六一勾合……十字者，載籍無考，惟楚辭大招曰：「二八接武，投詩賦只；叩鐘調磬，娛人亂只；四上競氣，極聲變只。」註曰：「四上未詳，」今案招魂曰：「吳歈蔡謳，奏大呂些；」大呂為宮，其譜下四，仲呂為角，其譜上字，四上競氣，謂宮角相應也。（稗編卷四十二樂七頭管即古管一條。）

（二）毛西河說：——二八四上，古樂經也，二八者人聲也，人聲十六，故曰二八；四上者笛聲也，笛色譜四上尺工六為宮商角徵羽，四上宮與商也。大招曰：「謳和揚阿，趙簫倡只；」言和揚阿之歌，當以簫為倡，凡絃匏鏞磬皆從簫倡之，故曰：「定空桑只，」言自此可定絃也，猶今調琴瑟者，必吹笛以翼其聲也。二八接舞，（王逸本武作舞。）言人聲十六，可繼舞而歌也。「四上競氣，極聲變只；」言宮聲由商而爭，上至極而變，則四清聲生焉；蓋五音之上加四聲為九聲，即變聲也。八音革木皆主節，樂無與五聲，金石司五聲，而絲鏞韽磬專一難轉，絃以一絲與一聲，猶之金與石也。惟竹彙

竾上，以洞簫笛管而襄贊于其間，其于五音之留轉遞代，環至不竭，了無扞格，而神明變化，足為樂準：故黃帝制樂，斷自伐竹，而歸樂之妙，稱為簫韶也。覺山樂錄卷一。

（三）康熙說：——近代皆工尺等字以名聲調，而工尺字譜不知創自何時，按楚辭大招即有四上競氣，極聲變只之語，則其由來舊矣。律呂正義卷一，審定十二律呂高低字譜一條。

（四）乾隆說：——工尺之說，亦不自今日始也。楚辭大招曰：二八接武，投詩賦只；叩鐘調磬，娛人亂只；四上競氣，極聲變只；按今招魂篇曰吳歈蔡謳，奏大呂些。古大呂為宮，其譜下四，仲呂為角，其譜上字，四上競氣謂宮角相應也，由此言之，四上尺工在屈原時已有之，亦非不典也。律呂正義後編卷一百二十工尺字譜一條。

（五）方成培說：——工尺十六字乃三代之遺法，古聖人吹律正音，即製有此十六字，無俟後人吹灰累黍，紛如聚訟。香研居詞塵卷二，古今樂律通譜一條。又引稗編後云：培謂引四上兩句足證三代已有工尺，招魂另自一篇，不必牽合大呂解之。卷四論頭管一條。

（六）蔣驥說：——余少讀大招，招即以管色立解，覽荊川稗編乃見不謀而合。然管色之目，秦漢以來，罕有論著，梁王暕觀樂詩「參差陳九夏，依遲紛四上」，或第襲楚詞語耳。唐賀懷智琵琶序譜始知有管色定弦之說，至宋沈存中朱晦菴蔡元定而其義始詳，竟未知于楚詞有當否？山帶閣楚辭餘論卷下。

（七）徐灝說：——字譜傳于唐人燕樂，蓋漢魏六朝清商三調即已用之，或源出于周秦亦未可知。毛西河以楚辭四上競氣為字譜所本，雖無左證，然楚辭用此二字，實亦無別解也。樂律考卷下說譜下。

由上對於楚辭字譜問題，唐氏以四上爲宮角相應，毛氏以四上爲宮商相應，唐氏以大招招魂並作一談，方氏則謂招魂另自一篇；可見卽在同認楚辭爲中國樂譜起源當中，學說還是許多不同。關於這一個問題的解決，我是同情於徐養源的字譜考的。他說：「蕭山毛氏以楚詞大招有四上競氣之語，謂字譜昉於此，殊屬附會。」（荀勖笛律圖注字譜考。）又說：「案楚詞四上如果卽今之管色，卽不應自周秦迄陳隋幾及千載，無一人言之；且管色十字，皆當以北音呼之，非楚聲也。」（管色考起一條。）他這話是很有歷史的觀念的，我雖然極端肯定楚辭是音樂文學，但對於楚辭字譜，仍不能拿出歷史的證據來，所以沒法子去承認他。

最後我因楚辭的聲譜早已完全失傳，祇有宋姜白石仿九歌之意作越九歌十章，所用的也是楚辭「兮」字體。現在姑舉他的越歌譜濤之神一篇，以作本篇的結束。

濤之神（原注雙調）

林仲潢無南林　仲太黃林仲夾仲　南林仲南黃太　仲太夾仲林仲
海雲碧兮崔嵬，潮上去兮潮下來。予乘舟兮迴女，目壓眩兮飄飛。

林仲黃太仲南潢　夾潢南林仲林南　黃太仲太夾太黃　無南林仲太夾仲
白馬駛兮素鵝舞，蹙銀山兮疊萬鼓。汨予從天兮南逝；經西陵兮掠漁浦。

南黃太仲黃太仲　南林仲南潢夾潢　南林南潢夾太黃　林仲黃太仲林仲
夫在舶兮婦在房，風浩浩兮波茫茫。瀝予酒兮歸龍府，我征至兮無所苦。

第五章　論樂府

一　所謂「樂府」

要懂得樂府與音樂的關係，須先懂得樂府是什麼？劉勰文心雕龍給樂府下一個定義道：——

「樂府者，聲依永，律和聲也。」（樂府篇）

又曰：——

「詩爲樂心，聲爲樂體，樂體在聲，瞽師務調其器；樂心在詩，君子宜正其文。」（樂府篇）

可見樂府本就是一種「歌詩」，一方面編製用「詩」的體裁，一方面又講音樂以歌之，合這兩個條件，纔叫做樂府。但是文心雕龍雖知樂府是什麼，卻並沒有知道用歷史進化的態度去估量他，說到漢武帝之立樂府道：

「延年以曼聲協律，朱馬（司馬相如）以騷體製歌，桂華雜曲，麗而不經，赤雁羣篇，靡而非典，河間（獻王）薦雅而罕御，故汲黯致譏於天馬也。」

說到魏代樂府，更不足道了：——

「至於魏之三祖，氣爽才麗，宰割辭調，音靡節平，觀其北上衆引，秋風列篇，或述酣宴，或傷羈戍，志不出於淫蕩，辭不離於哀思，雖三調之正聲，實韶夏之鄭曲也。」

這種批評，好似很中聽，其實完全是沒有文學史的眼光的。到了鄭樵通志（卷四十九樂略）總算能夠知道樂府和音樂的關係了，他很替樂府爭一回面子，他說：——

「詩者人心之樂也，不以世之汙隆而存亡，豈三代之時，人有是心，心有是樂，三代以後，人無是心，心無是樂乎？繼三代之作者，樂府也。樂府之作，宛同風雅，但其聲散佚，無所紀繫，所以不得嗣續風雅而為流通也。」

當然一個時代有一個時代的文學，即一個時代有一個時代的樂章，所以漢代樂府就是那時合諸新樂的樂章，是從趙代秦楚的街巷歌謠采集來的。但他一轉語間，又以為樂府的時代近古，猶可以「雅頌」分之，說什麼：——

「武帝定郊祀，迺立樂府，采詩夜誦，則有趙代秦楚之謳，莫不以聲為主，是時去三代正遠，猶有雅頌之遺風。」

（正聲序論）

所以就主張把「風」「雅」「頌」的音樂來講樂府了。說：——

「按上之回聖人出君子之作也，雅也；艾如張雉子班野人之作也，風也；合而為鼓吹曲。燕歌行其音本幽薊，則列國之風也；煌煌京洛行其音本京華，則都人之雅也；合而為相和歌。」

但由我看起來，劉勰以風雅的眼光批評樂府，固然不對；鄭樵附會風雅，來擡高樂府，也一樣是沒有文學史的眼光。又如王灼的碧雞漫志是我講「音樂文學史」頂好的材料書了，但他也不免拘於古代的「風」「雅」「頌」見解，說什麼「中世亦有因筦弦金石造歌以被之，若漢文帝使慎夫人鼓瑟，自倚瑟而歌；漢武作三侯歌辭，總非古法」（卷一）這「古法」二字，幾乎使樂府永遠不能出頭了。其實樂府自有樂府的音樂上位置，不必把詩經的音樂

位置去位置他並且說音樂在漢代已經算得一個絕學，而樂府乃是繼續興的音樂，兩者根本就不能相同。按漢書禮樂志云：「漢興樂家有制氏，以雅聲律世世在太樂官，但能紀其鏗鏘鼓舞，而不能言其義；」可見到了漢時，雅歌已經成有聲無辭的沒有文學的音樂了。文選注七略曰：「漢興魯人虞公善雅歌，發聲震動梁上塵；」由這話看來，似乎雅歌還沒有失傳，然由「發聲震動梁上塵」七字看來，又無疑乎這種雅歌，是受了「楚聲化」的。可見雅聲早已失傳，我們怎好把風雅頌的音樂來講明樂府呢？毛奇齡竟山樂錄說得好，「隋何妥謂韶樂在齊，見於論語，秦始皇帝滅齊，韶樂傳於秦宮，暨漢高滅秦，韶樂尚在漢，漢高改韶樂行文始樂，以示不相襲也，則是舜時樂器，漢尚未亡，而秦皇漢武俱未聞能興古樂何也？」這個疑問，很可打破那些把風雅講樂府的舊觀念。一時代有一時代的樂歌，所以詩經在音樂上的位置，不同於樂府，樂府也不同於詩經，並且比較起來，比詩經的音樂，還要複雜了，還要進化了！

但是樂府之名已給後人用得太濫，如趙長卿有惜香樂府，賀方回有東山樂府，張小山有北曲聯樂府，王九思有碧山樂府，是以宋元人的詞曲集而可名樂府的。元稹有新題樂府，白居易有新樂府，溫庭筠有樂府倚曲，陸龜蒙有樂府雜詠，是以唐代的新樂府辭而可名樂府的。我們知道所謂樂府是可被管弦的，和詞曲體裁也不相同的，似那不能入樂的擬作——新樂府辭——如果也可自稱樂府，那末樂府還有什麼音樂的意義可言呢？所以在講樂府以前，我們須對於樂府詩的分類，先拿來批評研究一番。

樂府的分類，在陳書卷十三所載漢明帝時，凡分四品：（一）大予樂，（二）雅頌樂，（三）黃門鼓吹樂，（四）

短簫鐃歌樂。又宋書卷二十所載蔡邕的分類：（一）郊廟神靈，（二）天子享宴，（三）大射辟雍，（四）短簫鐃歌。又吳訥文章辨體分樂府爲九類：（一）祭祀，（二）王禮，（三）鼓吹，（四）樂舞，（五）琴曲，（六）相和，（七）清商，（八）雜曲，（九）新曲。宋郭茂倩編樂府詩集時更分十二類：（一）郊廟歌辭，（二）燕射歌辭，（三）鼓吹曲辭，（四）橫吹曲辭，（五）相和歌辭，（六）清商歌辭，（七）舞樂歌辭，（八）琴曲歌辭，（九）雜曲歌辭，（十）近代樂辭，（十一）雜歌謠辭，（十二）新樂府辭。明馮定遠的鈍吟新錄分古樂府爲七類：（一）製詩以協于樂，（二）采詩入樂，（三）古有此樂，倚其聲爲詩，（四）自製新樂，（五）擬古，（六）詠古題。

由上吳訥以前的分類，都只看重宮庭的貴族音樂，卻忘卻了許多民間的男女抒情的生動的平民音樂，當然不算什麼妥善的分類法。到了吳氏的文章辨體，郭氏的樂府詩集出來比較上是最爲完備；但如吳氏所分的「王禮」本不成名詞，郭氏的「琴曲」「近代曲」「雜歌謠」及「新樂府」四類，在吾友陸侃如先生所著「樂府古辭考」（頁九）就簡直主張廢去他。又如馮定遠的鈍吟新錄似乎有意要分別有辭有聲的樂府和有辭無聲的樂府兩種，雖然和黃侃文心雕龍札記一樣，知道還有辭無聲的樂府如擬古，及自製新曲，既其聲不被管弦，自算不得真樂府，但把這些模擬的不入樂的假樂府，一起放在樂府的題目底下，我們也是決不敢承認的。依我們意思，樂府是以聲律爲主，既不可歌，便無論是自製新曲也好，擬古也好，新題樂府也好，都只好把他放在樂府的範圍以外。元吳萊論樂府主聲最好：——

「古者樂府之說，樂家未必專取其辭，將以其聲之徐者爲本，疾者爲解，解者何？樂之將徹，聲必疾，猶今所謂闕

也。黃若云：「樂府有制氏以雅樂，世世在大樂官，但能識其鐘鼓鏗鏘而已，不能言其義，此則豈無其辭乎？辭者特聲之寓耳。故雖不究其義，獨存其聲也。……奈何後世擬古之作，曾不能倚其聲以造辭，而徒欲以其辭勝；齊梁之際，一切見之新辭，無復古意。至于唐世，又以古體為今體，宮中樂河滿子特五言而四句耳；豈果論聲耶？他若朱鷺雉子班等曲，古者以為標題，下則皆述別事，今反形容二禽之美以為辭，果論其聲，則已不及乎漢世兒童巷陌之相和者矣，尚何以樂府為哉？」

曉得樂府未必專取其辭而以聲為主，便對於樂府的觀念，應該完全換一個態度。如胡翰古樂府詩類編序說什麼：「詩之為用猶史也，史言一代之事，直而無隱，詩繫一代之政，婉而微章。」這種以史傳之文來混雜音樂文學的，固然要嚴格排斥；就是註釋家如崔豹吳兢用義理來解說樂府，我們也是極端反對，鄭樵很歎息這層，所以說：

「今樂府之行於世者，章句雖存，聲樂無聞，崔豹之徒以義說名，吳兢之徒以事解目。蓋聲失則義起，其與齊魯韓毛之言詩，無以異也；樂府之道，或幾乎息矣。」

又說：——

「武帝定郊祀，立樂府，采詩夜誦，則有趙代秦楚之謳，莫不以聲為主。是時去三代未遠，猶有雅頌之遺風，及後人混於名義，是以失其傳；……然使得其聲，則義之同異，又不足道也。」

最近如胡適之先生因提倡平民文學的原故，又把樂府歌辭看重起來，但是適之先生一派終竟是說義理的地方太多，對於音調沒有多大發明。就是徐嘉瑞先生著的中古文學概論，總算是一本開先路的書了，但於樂府仍

不免以「不得其聲，以義類相屬」一句話輕輕放下，（頁五六）這自是很可惜的了。總而言之，樂府是代表時代的音樂文學，所以我們只能從音調上去分別樂府，我們只能在唐人絕句以前，去找真的樂府。如郭茂倩樂府詩集所錄的郊廟歌辭燕射歌辭，固是「兔園冊子，」但也可歸納於貴族音樂一組。鼓吹曲和橫吹曲是從外國音樂輸人所產生的詩歌，由音樂上觀察，都是北方的音樂。至於相和歌辭，清商歌辭，舞曲歌詞，雜曲歌詞，這幾類漢末魏初發達的音樂文學，完全是民間綏歌慢舞的音樂一組。於是我們對於「所謂樂府」這個問題，便得一個音樂的該括的觀念。

但講到當時平民音樂區分的方法，我也和郭茂倩的見解不同。我以爲漢世樂府材料最豐富的，就是「相和歌辭，」相和歌辭中內容最重要的就是「相和五調」（平調，清調，瑟調，楚調，側調）若依郭氏樂府詩集的分法是：

相和歌辭
- 相和六引
  - 箜篌引
  - 商引
  - 徵引
  - 羽引
  - 宮引
  - 角引
- 相和曲
- 吟嘆曲
- 四絃曲
- 平調曲
- 清調曲
- 楚調曲
- 大曲

這個分法，由我看起來，顯然是不可通的。我的意思，相和歌辭只有五調，只五調便盡了相和歌辭，所謂相和六引，完全有譜無辭，和詩經南陔白華是一樣可疑的。所以宮引角引但存其名，商引徵引羽引有歌聲而無辭；（古今樂錄云不傳，卻不知實本無詞）宋唯箜篌引有辭，然箜篌引一名公無渡河，本是斷章取義，故在漢風沒有六引，而梁乃有五引，可見是附會出來的了。（黃晦聞先生著漢魏樂府風箋，魏風六引錄箜篌引，案此辭樂府詩集從宋書列之瑟調曲，名野田黃雀行，黃氏因此辭在曹子建集及文選作箜篌引，故附會之。）復次，「四絃曲」也不是可與相和五調並列的，樂府詩集據張永元嘉技錄列入四弦曲，然我卻以為四絃曲只是取聲，主於絲竹與歌相和的，所以不傳。如：

平調曲技錄云：「未歌之前有八部絃，四器俱作。」

清調曲技錄云：「未歌之前有五部絃，又在弄後，晉宋齊止四器也。」

瑟調曲技錄云：「未歌之前有七部絃，又在弄後，晉宋齊止四器也。」

楚調曲技錄云：「未歌之前，有一部絃，又在弄後。」

可見所謂「四絃曲，」當卽指此。大概在未歌之前，已歌之後，總是有幾部絃合奏，因為樂器常是四數，所以叫做「四絃曲」了。至於「相和曲」更是言之不能成理，在「相和歌辭」之中，而特有此稱，眞不能使人無疑。並且「相和曲」據張永元嘉技錄有十五曲，中有東門陌上桑二曲，東門或云歌瑟調，古辭東門行入門悵欲悲也；陌上桑亦在瑟調；由此可見「相和曲」內容太複雜了。在相和曲中不少是瑟調的，也有可歸入清調平調的，（如江南）

也有可歸入楚調的，（如薤露蒿里）大概後人因不知分別音調，故立此體罩一切的音名，而樂府詩集仍之，這自應重新研究的了。又有「吟嘆曲」，更不知如何和楚調分別出來？吟嘆四曲中的楚妃歎，和楚調曲中的怨歌行長門怨等本差不多，就說是從楚調變化出來，那就應該是唐書樂志所說的「側調」了；但樂府詩集相和歌辭內只有「吟嘆曲」，而沒有側調，這就不知什麼緣故了。還有最不可解的就是「大曲」這個名目，宋書樂志說大曲有十五曲，然就十五曲內容分析起來，豔歌已見「相和曲」，東門西門默默白鵠夏門羅陽令已見「楚調曲」，可見大曲這一名本不能成立，就說爲樂一篇，其調已亡，無從列入相和五調之內，然此何妨闕疑，定要標新名目，豈非多事？（又吟嘆曲大曲，魏樂府無之）總而言之，樂府詩集的分法和根據樂府詩集來講相和歌音調的分類的，（舊派如漢魏樂府風箋，新派如中古文學概論）我都不能滿意。我的意思，只認定有「相和五調」，所謂「相和六引」「四絃曲」「相和曲」「吟嘆曲」「大曲」，都不是於「相和五調」以外別有這些曲子。須知道這個說法，看似平常，實在卻是重要，因這麼一來，講樂府的纔能「以詩繫於聲，以聲繫於樂」而一切斷章取義，把義理講樂府的，都可避免；而文學和音樂合一的價值，也大可宣明了。

二　樂府在音樂上的位置

我們研究樂府的音樂，也是有個來源，也是有一段歷史事實的。推考樂府來源，追溯最遠的是劉勰的文心雕龍，樂府篇說：

「塗山歌于候人，始爲南音；有娀謠乎飛燕，始爲北聲；夏甲嘆于東陽，東音以發；殷整思于西河，西音以興；音聲

推移，亦不一概矣。』

西音就是秦音，季札聞歌說道：『此之謂夏聲，』可見周時所謂西音，還純粹是中國的音樂。但自西曆第二世紀，中國和西方各國開始交通，於是中國音樂便十之七八都傳自西域。徐養源律呂臆說（俗樂論一）論道：『周衰樂壞，工器散亡，厥後清歌妙舞，多出西涼，儻亦自秦而往乎。（羌笛疑卽古之篪）張騫入西域得摩訶兜勒一曲，李延年因之更造新聲二十八解，乘輿以為武樂，此西音之初入也。舊唐書云西涼樂者後魏平沮渠氏所得，蓋涼人所傳中國舊器，而雜以羌戎之聲，此西音之再入也。後魏之世有簸邏迴歌，又有真人代歌，梁鼓角橫吹曲出於此，是北音也。自李郎子亡而南音闕，北音亦無習者，唐時惟西音最盛。劉貺云：周齊以來管弦雜曲將數百曲，皆西涼樂也，鼓舞曲皆龜茲樂也，唯琴家獨傳楚漢舊聲。』這一段論中國音樂與西音的線索最為分明，不過徐氏謂西音自周而往，有些近於附會罷了。其實考究西音更深的源泉，還是從西域間接的把印度希臘的音樂輸入進來，最重要的便是所用樂器給中國漢魏六朝的詩歌，以莫大的影響。關於這一點，似乎隋季人所作樂部一書，很有參考價值，這書記龜茲，天竺，康國，疏勒，安國等音樂甚詳，只可惜除了太平御覽所引的外，很早已經失傳了。所以我們現在祇能就册府元龜（卷五百七十樂六夷樂）找出幾條證據：

武帝時，博望侯張騫入西域得胡角，傳其法于西京，（橫吹雙角，卽胡舞也。）惟得摩訶兜勒一曲。李延年因胡角更造新聲二十八解，乘輿以為樂舞。（後漢以供邊，和帝時萬人將軍得之，魏晉以來二十解不復具存，用之有黃鵠隴頭出關入關出塞入塞折楊柳黃覃子赤之揚望行人十曲。）

前涼張重華據涼州時，天竺國重四譯來貢其樂，樂器有鳳首箜篌，琵琶，五絃，笛，毛圓銅鼓，都曇銅鼓等九種，爲一部；工十二人；樂曲有沙石疆，舞曲有天曲。後涼呂光既滅龜茲，因得其樂，樂器有豎箜篌，琵琶，五絃，笙，笛，簫，觱篥，毛圓鼓，都曇鼓，腰鼓，羯鼓，雞婁鼓，銅鼓貝等十五種爲一部；工二十二人；歌曲有善善摩尼解曲婆伽兒舞曲有小天疎勒鹽。（呂氏亡，其樂亡散，後魏有中原，復獲之，至隋有西龜茲之號，凡三部，開元中大盛于時。）後魏太武既平北燕，馮氏通西域，得疎勒安國等樂。疎勒樂器有豎箜篌琵琶五絃笛簫觱篥，答臘鼓腰鼓雞婁鼓十種爲一部；工十二人；歌曲有元利死讓樂；舞曲有遠解曲有鹽曲。安國樂有箜篌，琵琶，五絃，笛，簫，雙觱篥，正鼓和銅鈸，等簫，小觱篥，桃皮觱篥，齊鼓，擔鼓貝等十四種爲一部；工十八人；歌曲有歌芝栖，舞曲有舞枝栖。北齊文宣愛龜茲樂，每彈奮自擊胡鼓和之。後周武帝保定五年，皇后阿史那氏至自突厥，得其所獲康國龜茲等樂，更雜以高昌之舊（初太祖輔魏之時，高昌款附，乃得其妓，教習以備享宴之禮。又云：康國起自周閔帝聘北狄女爲后，得其所獲西戎伎，因得其聲，樂器有笛正鼓銅鈸等爲一部，工七人。）并于太樂習焉，採用其聲，被于鐘石，取周官制陳之。（又云：武帝聘虜女爲后，西域諸國來媵，如龜茲疎勒康國之樂，大聚長安，胡人令羯人白智通教習，雜以新聲。）

由這幾段，可見西域諸國的音樂，在漢魏六朝時影響是很不少了！最先如鼓吹曲橫吹曲，他的音調都是直接間接從西域輸入的；我們看看那位首倡樂府的漢武帝，他是一個大野心家，不但北伐匈奴，而且西通西域，他前後遣衛青霍去病去打破匈奴，又使張騫李廣利通西域，所以纔有外國音樂之輸入。雖然許多人說鼓吹曲是從北狄

輸入的，横吹曲的摩訶兜勒曲是從西域傳入西京的；然横吹曲其始亦謂之鼓吹曲，（樂府詩集二十一）短簫鐃歌在晉宋書樂志雖列在鼓吹曲，漢代卻不如此。（東漢明帝分樂爲四品，以黃門鼓吹與短簫鐃歌並列）。可見鼓吹横吹自始就相混合，雖郭茂倩樂府詩集卷二十一說：「有簫笳者爲鼓吹，用之朝會道路；有鼓角者爲横吹，用之軍中，馬上所奏者是也。」但據我們研究的結果，在隋之棡鼓部，（唐名鼓吹部，即漢鼓吹曲）未嘗不用鼓角，横吹部未嘗不用簫笳，那末我們又怎樣分別出那是匈奴樂那是西涼樂呢？孔德先生在漢短簫鐃歌十八曲考釋一文（東方第二十三卷第九號）說得好：「北狄的樂與西夷的樂有密切關係，匈奴用的樂器，從西域流傳去的也很多。須知漢代因匈奴横梗，西域不與中國通，至漢武命張騫通西域，方有交際，或者鐃歌乃胡樂，牠的歷史可以說是西夷樂流傳至匈奴，漸漸輸入至中國。或胡人利用西夷樂製成此曲，漢代邊將用爲軍中樂，壯其聲威，至漢武帝立樂府，采詩夜誦，有趙代秦楚之謳，以李延年爲協律都尉，——延年即善改胡曲被以新聲的——採爲世樂。」可見現存朱鷺等十八曲，還是從西域間接傳來的，不過其中字句，不可解的地方很多，有的是胡漢相混，有的是聲辭合寫，雖然我們也能依照吳兢樂府古題要解，就作品的內容來解釋，但我們實已不能從聲調上去分別牠罷了！至於横吹曲辭則一概失傳，據崔豹古今注卷中所說，是有二種樂辭（一）摩訶兜勒二曲（二）新聲二十八解，就中唯二十八解中之十首如黃鶴吟隴頭吟出關入關等曲，在晉時尚存，現在早已失傳了！後人加上隴山月洛陽道等八曲，而八曲已亡，究竟其中有無漢代人民作品，更無從考查了。所以鼓吹曲和横吹曲在「音樂文學史」上雖佔一個很重要的位置，卻是最不可曉解的。如鄭樵通志（卷四十九）把横吹曲分作「鼓角」與「胡角」二類，定鼓

角橫吹十五曲，胡角十曲，但曲辭既亡，我們也不知鄭樵何所見而云然？他的話顯然是從吳兢樂府古題要解抄下來的。但吳兢雖說有鼓角和胡角之不同，卻並沒有指明那個是用那個角，所以這種音樂上的異國情調，畢竟是不大可解了。

中國本國固有的相和歌辭，是從楚聲翻出一個新花樣，又經胡曲大家李延年審定過的。我們知道楚辭在秦漢之間曾發過頂大的光輝，如渡易水歌「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還；」如楚人諺「楚雖三戶，亡秦必楚，」前一首的音節很蒼涼，後一首的意志很激烈，這都是楚聲的產物。到了嬴秦時代，對於楚聲的「平民文學」，應該是十分摧殘了；但是始皇是一個始終好音樂的人，史記始皇三十六年「始皇不樂，使博士為仙真人詩，及行所遊天下，傳令樂人弦歌之。」這仙真人詩大概和遠遊一樣，是超人間的文學，可見始皇是很好楚聲了。不但始皇，當時江湖激昂之士，也多好楚聲，漢高帝起於豐沛之間，其地亦故楚，所以他好楚聲，也是自然的事，所以天下大定，也常常「擊筑自為楚歌，」這在史記高祖本紀十二年，又漢書禮樂志都有記載。並且說：「凡樂樂其所生，禮不忘本，高祖好楚聲。故房中聲楚聲也；孝惠二年使樂府令夏侯寬備其簫管；」這一段很惹我們注意的，就是樂府之立是在武帝以前，在孝惠二年已經有「樂府令」了。第二可注意的就是房中歌也是楚聲而可以歌唱的了。現在且把楚聲與樂府之關係，先作表述之如下：

楚聲 — 周房中曲 — 清調、平調、瑟調

相和五調（楚聲）

漢房中調——楚調　側調

〔案唐書樂志曰：平調清調瑟調皆周房中曲之遺聲，漢世謂之三調。又有楚調側調，楚調者，漢房中樂也，高帝好楚聲，故房中樂皆楚聲也。側調生於楚調，與前三調，總謂之相和調。〕

周房中曲如白雪，就是楚聲。杜佑通典云「白雪周曲也，平調清調瑟調皆周房中之遺聲」張華博物志云：「以其調高和遂寡，自宋玉以來，迄及千祀，未有能歌白雪曲者」通志云：「白雪楚曲也，或云周曲」可見清平瑟本與楚聲很有關係。至于漢高祖以楚聲爲房中樂，更可見相和諸調都是從楚聲蛻變出來的了。然樂府雖起源于漢高而實完全成立于武帝時代，隋書音樂志說「武帝裁音律之響，定郊祀之祭，頗雜謳謠，非全雅什」可見漢高時代的樂府，還不免受楚聲的束縛，到了武帝成立了一個俗樂的機關，叫做「樂府」于是音樂界纔起大變動，而成爲比楚聲更進化的產物了。漢書二十二說：

「乃立樂府，採詩夜誦，有趙代秦楚之謳，以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等造詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。」

又卷九十三云：

「李延年中山人，身及父母兄弟皆故倡也。……女弟得幸於上，號李夫人，延年善歌爲新變聲，是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩，爲之新聲曲」

我們知道武帝早年是很歡喜楚辭的，曾使淮南王爲離騷作傳的，他所遺的作品，最初也還是楚辭遺音，但終竟因受了他愛人和她的哥哥的影響，由騷賦體而變爲新聲曲。同時司馬相如在詞賦上大告成功，然到此文體也變了，他做過十九章的歌，而延年弦歌所做詩，這也是由楚辭一變而爲樂府的證據。又卓文君是司馬相如的愛人，她所作的白頭吟也完全不名「楚聲」而爲樂府「相和歌辭」的「楚調曲」了，這實在是頂大的變化，這個變化是完全以當時音樂的變化爲轉移的

但我們還要問，從楚聲變到樂府，在音樂上有如何的進化呢？按宋玉招魂有一句：「宮庭震驚，發激楚些；」陳第屈宋古音義卷三云：「激楚歌舞之名，卽漢高所謂楚歌楚舞也；」大概楚歌楚舞的樂調很高，所以如荊軻的變徵與羽聲，可算一個例。李壻學樂錄云：「七調變徵與羽最高，歌者鮮及，是時壯士長征，氣薄霄漢，故用此最高之調耳。」這種最高音調，是很宜於許多人合唱的，所以史記記項王軍圍垓下，夜聞漢軍四面皆楚歌，注引應劭曰：「楚歌者雞鳴詩也；」後漢書百官志注幷引晉太康地記曰：「後漢固始鯛陽公安細陽四縣衞士習此，於闕下歌之，今雞鳴是也。」可見當時楚歌，已很相宜於許多人唱牠的；至於樂府音樂的結構，更見複雜，相和而歌的人也更多了。毛奇齡竟山樂錄曰：「古樂貴人聲，聲高於器，故漢祠太乙，至有七十人同聲歌者；」其實何止七十人？漢高的大風歌，已經要百二十歌兒唱牠了。所以樂府員當時耗費極多，算做頂大的國家支出，而在漢宣帝元帝成帝哀帝平帝都有「詔減樂員」之舉。這一層我們在漢書各本紀是可以查出來的。（元帝是一個能「鼓琴吹洞簫，自度曲被歌聲」的人，應劭注曰：「自隱度作新曲，因持新曲以爲歌詩聲也；」但他仍不免於詔減樂府員之一舉。可見漢

代樂府的發展，和貴族沒有什麼關係，而是由於平民的自由發展，也可見了。）最可供我們參考之資的，就是漢書禮樂志所記哀帝罷樂府員的事，可看出當時大樂隊演奏時所需很多的音樂家，這一次的結果，據說，樂府員之總數，「大凡八百二十九人，其三百八十八人不可罷，可領屬大樂；其四百四十一人，不應經法或鄭衛之聲皆可罷。」我們看他所認爲鄭聲者，如「治竽員」「楚鼓員」「楚四會員」「蔡謳員」「齊謳員」「竽瑟鐘磬員」等，或者這次罷免樂府員的計劃，無形之中卻葬送了「楚聲」的命運，使之告滅；而所餘的樂府員，還有三百八十八人，也不可謂不多了。總而言之，由楚聲到樂府，其音樂上的情形，是由簡單而趨於複雜，這一層是顯明無可疑的。在屈原宋玉時代好比尚是「獨唱劇」而在樂府時代則常常聚集數百人共歌一曲「聲入雲霄」了。（西京雜記曰：高帝命戚夫人歌出塞望歸之曲，侍婢數百皆爲之，後宮齊唱，聲入雲霄。）

三　五古詩與樂府

我們研究樂府，有好幾層的阻礙：（其一）本來音樂的文學，以後都給註釋家把他說理化了。如晉崔豹的古今注卷中「音樂」一節，應該把音樂分別樂府了，但他卻把牠反弄成非音樂的解釋。樂府詩集卷三十說得好：「崔豹古今注曰：長歌短歌言人壽命長短各有定分，不可妄求；按古詩云：長歌正激烈，魏武帝燕歌行云：短歌微吟不能長，晉傅玄豔歌行云：咄來長歌復短歌，然則歌聲有長短，非言壽命也。」舉這一例，可見古今注「以義說名」的靠不住了。唐史臣吳兢的樂府古題要解（學津討原本）雖是一部很重要的參考書，但他也不能從音調上分類，只能從作品的內容去解釋牠。宋鄭樵通志卷四十九樂略，雖然很攻擊這種方法，但他也何嘗能夠真個從音樂上來

謂樂府呢？陳澧聲律通考卷十自注云：「鄭樵通志樂略云：臣謹考摭古今篇翳節奏，正聲不墜於地，然其所載諸曲，皆無節奏，不知何以云然？」因爲樂府音調已亡，所以現在對於某一詩，屬某一調都成問題了。（其二）本來可歌唱的樂府，現在都把他作不可歌的「古詩」看了。如古詩十九首中第八首「冉冉孤生竹」是「雜曲歌辭」，我們都已知道了；但那剩下的十八首，也全是樂府，朱柜堂樂府正義曰：「古詩十九首，古樂府也；」這話就很少人能夠懂得。其實樂府本有長相思一調，（見樂府詩集卷六十九）如十九首之第十七首云：「客從遠方來，遺我一書札，上言長相思，下言久離別。」又如十九首之第十八首云：「客從遠方來，遺我一端綺，文綵雙鴛鴦，裁爲合歡被，著以長相思，緣以結不解。」可見古詩十九首中竟有兩首或者就是長相思的古調了。以後模擬長相思的有十餘家，而古詩十九首中的長相思，竟被人忽略過去了，也算不得古辭了。復次，如曹子建最好的一篇詩，即文選所載的七哀詩（一名明月照高樓）其實即是樂府，而文選玉臺新詠曹子建集把他認作雜詩了。其實據古今樂錄說：「怨詩行歌東阿王明月照高樓一篇」（樂府詩集卷四十一引）宋書樂志楚調怨詩也有明月東阿王詞七解，就是這一篇。可見這篇七哀詩不但是樂府，而且還有一首晉樂所奏的樂辭，然而後人竟誤以爲「詩」不可歌唱的「雜詩」了。舉此兩例，可見現在所認爲詩的，有許多都是樂府，樂府和詩的界限是以後分化了纔有的，我們不必相信元微之樂府古題序要分別什麼是詩？什麼是樂府？說什麼「木蘭仲卿四愁七哀之輩，亦未必盡播於管絃；」我們要知道木蘭仲卿四愁七哀，沒有一篇不是不可以歌唱的啊！

本來五言詩發生和樂府同時，自漢武帝促新聲，多五言連用，於是古詩十九首同蘇李贈答，相繼成篇，成爲一

經『五言體』。但有人不認此說，如元微之樂府古題序，就可算一篇最有力的反面文字，他說：——

詩迄于周，離騷迄于楚，是後詩之流爲二十四名，賦，頌，銘，贊，文，誄，箴，詩，行，詠，吟，題，怨，嘆，章，篇，操，引，謠，謳，歌，曲，詞，調，皆詩人六義之餘而作者之言。

由操而下八名，皆起于郊祭軍賓吉凶苦樂之際；在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱，句度長短之數，聲韻平上之差，莫不由之準度。而又別其在琴瑟者爲操引，採民甿者爲謳謠，備曲度者總得謂之歌曲詞調，斯皆由樂以定詞，非選詞以配樂也。由詩而下九名，皆屬事而作，雖題號不同，而悉謂之爲詩可也。後之審樂者往往取其詞，度爲歌曲，蓋選詞以就樂，非由樂以定詞也。

而纂撰者由詩而下十七名，有編爲『樂錄』『樂府』等題，除鐃歌橫吹郊祀清商等詞在樂志者，其餘木蘭，仲卿四愁七哀之輩，亦未必盡播于管絃明矣。

固然在音樂文學上有『由聲定詞』或『選詞配樂』兩種方法，然終竟是以『聲』爲主。並且微之的話，也太呆板，所以唐荊川在稗編卷四十二樂七按語，就駁他道：『今詳其意，由樂以定詞，謂依樂律之平仄高下以填其詞，有一定之制，不可增損移易也。選詞以配樂，謂撰詞既成，隨其平仄高下度爲歌曲，亦可協于樂律，非有一定之制也。其說亦不然，蓋古人度曲，觀其詞章首一字隨意以何律譜之，初非謂此詞必屬某均某律，而不可以他律易之也如鹿鳴用黃鐘起調畢曲，謂之正宮，則四牡至南山有臺皆可用正宮，其間逗遛曲折，不必盡同，非謂句度之長短，音聲之高下，悉欲比鹿鳴也。王荊公樂論曰：先有聲而後以律度爲曲，是聲依詠，若先定律而後以詞填實之，則是詠依

聲也。張橫渠亦曰：大樂決非先定腔，非深知樂者，焉能與于此；今之黃鐘醉花陰中呂粉蝶兒之類，其句之長短，字之多寡，聲之平仄，悉按舊作，不敢毫釐移易，此正徵之所謂由樂以定詞，非選詞以配樂者，失古人度曲之義遠矣。」王灼碧雞漫志卷一更說得痛快：「徵之分詩與樂府作兩科，固不知事始，又不知後世俗變凡十七名皆詩，詩即可歌可被之絃弦也。」知道詩即可歌，那末反過來看五言體的源流，自枚乘雜詩九首蘇武李陵贈答詩，現在所見於玉臺新詠者通是可歌，女作家如卓文君蘇武妻羅敷徐淑，她們作品都是樂府，其可歌唱更明白了。長篇如孔雀東南飛，從音樂方面觀察是「雜曲歌辭，」從文辭方面觀察，卻是五言體。五言體到了曹家三祖（操丕植）和建安七子（孔融陳琳王粲徐幹阮瑀應瑒劉楨）纔算完全成立，然三祖的古詩，都是可歌唱的。鍾嶸詩品說：——

「古者詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以諧會。若置酒高堂上明月照高樓為韻之首，故三祖之詞文或不工，而韻入歌唱，此重聲韻之說也。與世之言宮商者異矣。今既不備管絃，亦何取於聲韻耶？」

由此可見五言詩現在雖不可歌，而在當時卻是和管絃合奏的，就自曹子建以至陶淵明中間的許多詩人，也都是以「清濁通流口吻調利」者為合格，所以詩品說：——

「余謂文製本須諷詠，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利斯為至矣。至平上去入則余病未能，蜂腰鶴膝，閭里已具。陳思贈弟，仲宣七哀，公幹思友，阮籍詠懷，子卿雙鳧，叔夜雙鸞，茂先寒食，平叔衣單，安仁倦暑，景陽苦雨，靈運鄴中，士衡擬古，越石感亂，景純詠仙，王微風月，謝客山泉，叔源離宴，鮑照戍邊，太沖詠史，顏延入洛，陶公詠貧之製，惠連擣衣之作，斯皆五言之警策者也。」

並專錄豔歌許多的方言作品，大概都載於徐陵的玉臺新詠裏。原來玉臺新詠和昭明文選所錄不同，我可以大膽說一句，文選很多是文人無聊的作品，不關性情，所以不可歌唱，所以這部書無價值。但是玉臺新詠卻反一面來以聲音爲主，故此錄多與詩品認爲「淸濁通流，口吻調利」的作品，文選沒有孔雀東南飛而玉臺新詠有之；文選錄許多謝靈運的詩，玉臺新詠只錄下兩首，文選首列許多京都，郊祀，耕籍，畋獵和許多海賦江賦，所以是貴族文學，玉臺新詠只列男女吟咏性情的五言詩，所以成爲平民文學。文選剪裁長短句作五言，把他前後雜糅，以致十九首中沒有枚乘姓名；反之，玉臺新詠作者，本昭明太子後進，不敢明言其非，所以別著此書，列枚乘姓名還之作者。最重要的就是玉臺新詠和音樂相關，所以自序中有許多是和音樂相關的話，如：「弟兄協律，生小學歌；小長河陽，由來能舞，琵琶新曲，無待石崇；箜篌什引，非關曹植，傳鼓瑟於楊家，得吹簫于秦女。」如「陪遊馺娑，騁纖腰於結風；長樂鴛鴦，奏新聲於度曲。」如「五日猶賒，誰能理曲。」如「靑牛帳裏，餘曲未終。」如「流詠止於洞簫。」可見玉臺新詠本意在度曲，其自述「撰錄豔歌，凡爲一卷，曾無忝於雅頌，亦靡濫於風人；」意思尤甚顯豁。我們不要以爲建安以後的五言通是貴族文學，通是汩沒性情，須知建安以後詩，可歌者正多哩！「陳思潘岳吹籥之調也，陸機左思瑟柱之和也；」這話見文心雕龍聲律篇，分明就是拿音樂作評詩的標準的。不但如此，當時有名的歌者，還有許多可考的，杜佑通典卷一百四十五樂五云：

「齊有朱顧仙善聲讀曲；齊武朱子尙又善歌；二人遂俱蒙厚賚。梁有吳安泰善歌，後爲樂令，精解聲律，初改四曲別江南上雲樂。內人王金珠善歌吳聲四曲，又製江南歌，當時妙絕，今斯宣達，選樂府少年好手進內習學。吳

弟安泰之子，又善歌；次有韓法秀又能妙歌吳聲讀曲等，古今獨唱。』

我們讀鮑照代堂上歌行『箏笛更彈唱，高唱好相和；』梁元帝詠歌『傳聲入鍾磬，餘轉雜簫篁；』已經稍稍知道那時唱詩的情形。再讀杜甫夜聽許十一誦詩一章，更越發知道那時五言詩的唱法了。

『誦詩渾游衍，四座皆辟易。應手看垂鈎，清心聽鳴鏑。精微穿溟涬，飛動摧霹靂。陶謝不枝梧，風騷共推激。紫燕自超詣，翠駮誰翦剔？君意人莫知，人間夜寥闃。』

由這首詩可見陶謝的詩，在唐代尚有人能歌唱他的。現在許十一的精微飛動的聲音，既已風流歇絕，無怪許多人要看輕了兩晉和六朝的詩歌，以爲不是『音樂文學』其實我們要知道兩晉之嵇康陸機傅玄石崇陶潛，宋之謝靈運謝惠連顏延之鮑照湯惠休，齊之王融謝朓沈約，梁之武帝元帝簡文帝吳均王金珠，陳之陳後主江總張正見等，他們的作品，現在載於郭茂倩樂府詩集有多至六十首的（如陳後主）可歌唱的正多咧！我們不信，只要把陳沙門知匠作的古今樂錄細心研究一下，（這書失傳，現有馬國翰玉函山房輯佚本，可惜不全，我很望有人出來重輯，因爲這是一部研究兩晉六朝樂府頂重要的參考書）便知道了。如陸機的作品中有鞠歌行順東西門行上留田行泰山行梁甫吟等。古今樂錄曰：——

王僧虔技錄平調有鞠歌行，今無歌者，

又順東西門行今不歌，

上留田行今不歌，

秦出行今不歌，

梁甫吟行今不歌。

雖然兩晉的樂府，或由漢魏傳到晉代的樂府，到了陳朝，已很多不可歌了；然反一面說，在晉代卻實在是可以歌得無疑。並且陸士衡的文賦，末文歸結到「被金石而德廣，流管絃而日新」可見他決不是一個不懂「音樂的文學」的人。他的樂府按太平御覽卷五百七十二引古今樂錄云：「晉宋以後歌曲有百年歌，晉王道沖陸機並作，」可見就在陳朝還有未曾失傳的曲子在呢？復次如石崇，他的樂府有楚妃歎等，案古今樂錄曰：——

「張永元嘉技錄有吟嘆四曲，一曰大雅吟，二曰王明君，三曰楚妃歎。四曰王子喬，大雅吟王明君楚妃歎並石崇辭。王子喬古辭，王明君一曲今有歌，大雅吟楚妃歎二曲，今無能歌者。」

可見石崇的作品，到了陳朝，還有王明君一曲是可歌的，其餘雖不可歌，而在石崇當時，卻都是可歌無疑了。舉此類推，可見宋齊梁陳的歌辭，在當時可歌的必然很多。鮑明遠的採菱歌，謝元暉的鼓吹曲，梁武帝的江南弄，簡文帝的烏棲曲，我們都很容易看出牠是可歌唱的，至於王金珠的清商曲，其可歌更容易明白。陳後主的玉樹後庭花臨春樂二曲，據隋書樂志五行志和陳書卷七所載是：「選宮女有容色者以千百數，令習而歌之；」這種哀豔的曲子，實在替我們樂府詩做一個很光榮的下場。

我們已苦沒有充分材料去重新發現樂府歌唱的歷史了！我現在只能把已知的事實指出來，使朋友們有一個研究樂府存亡的目標。不過我們要注意的，就是一個時代有一個時代的「音樂文學，」時代過去了，便能歌唱

前一代的曲子，都算很希罕的事。你看齊書蕭惠基傳云：「自宋大明以來，聲伎之所尚多鄭衛，而雅樂正聲鮮有知者，惠基解音律，尤好三調曲及相和歌，每奏輒賞悅不已。」可見魏晉樂所奏曲，到了齊梁，已不很有人唱牠了。今按：

（一）魏樂所奏的——折楊柳行二曲（一古辭一曹丕辭）度關山一曲（曹操辭）薤露一曲（同上）蒿里一曲（同上）對酒一曲（同上）卻東西門行一曲（同上）步出夏門外二曲（一操一曹叡辭）短歌行（丕）

（二）魏晉樂所奏的——江南一曲（古辭）東光一曲（古辭）雞鳴一曲（古辭）烏生一曲（古辭）平陵東一曲（古辭）陌上桑一曲（古辭）王子喬一曲（古辭）善哉行八曲（古辭一曲操三曲丕二曲叡二曲）氣出唱三曲（操）精列一曲（同上）秋胡行一曲（同上）十五一曲（丕）

（三）晉樂所奏的——白頭吟一曲（古辭）西門行一曲（古辭）東門行一曲（古辭）豫章歌一曲（古辭）雁門太守行一曲（古辭）滿歌行一曲（古辭）豔歌何嘗行二曲（一古辭一丕）陌上桑三曲（一楚辭鈔一操一丕）短歌行二曲（操）塘上行一曲（同上）燕歌行二曲（丕）苦寒行二曲（一丕一叡）煌煌京洛行一曲（丕）櫂歌行一曲（叡）野田黃雀行一曲（曹植辭）怨詩行一曲（同上）怨歌行一曲（同上）大雅吟一曲（石崇）王明君一曲（同上）楚妃歎一曲（同上）

就是那「長句長篇斯爲開山第一祖」（王船山語）的大麯上蒿行，據古今樂錄曰：「王僧虔技錄有大麯上蒿行今不歌，」可見當時也是可歌的了。既發明了歌唱長篇的「頹廢文學」的方法，就自然而然到了六朝，也

會知道怎樣去歌唱那長篇的敘事抒情詩，像孔雀東南飛和木蘭辭了。孔雀東南飛實在是音樂文學史上的傑作，但並不是古辭（請參看吾友陸侃如孔雀東南飛考證見國學月報第三號）樂府中只有他和木蘭辭作敘事體，有始有卒，並且同受的是印度詩人的影響，同可代表六朝時北方民族的「音樂文學」，不過他的歌唱方法，已經失傳罷了。當時南朝文學，除了知名的詩人倚有許許多多的無名作者，他們在音樂文學上的貢獻，實在大極了。現在我們打開樂府詩集（卷四十四至五十一）的「清商歌辭」來看，所謂「吳聲歌曲」與「西曲歌」兩種，一種代表江浙一帶的新調，一種代表現在湖北一帶的新調。如子夜歌子夜四時歌華山畿讀曲歌，以及西曲歌中的烏夜啼莫愁樂三州歌，也有極悲哀的，也有很濃艷的，但都不能不說是由於眞情流露；我們不要忘記了這種眞情流露的兒女文學，實在是可歌可舞的「音樂文學」。如吳聲曲辭中的前溪歌七首，據鄭昂樂府解題曰：「前溪歌舞曲也，」又曲歌裏的舞曲更多了。古今樂錄云：——

石城樂烏夜啼莫愁樂靑驄白馬云：「舊舞十六人。」

襄陽樂三洲歌採桑度江陵樂共戲樂安東平那呵灘孟珠翳樂壽陽樂云：「舊舞十六人，梁八人。」

這自然都是舞曲了。此外還有一種叫做「倚歌，」古今樂錄云：「凡倚歌悉用鈴鼓，無弦有吹；」如靑陽度，女兒子，來羅夜黃，夜度娘，長松標，雙行纏，黃督，平西樂，攀楊枝，尋陽樂，拔蒲，作蠶絲等，據說都是倚歌。也有在同一曲調之內，或爲舞曲或爲倚歌的，如孟珠翳樂等是。此外還有如江南弄，採蓮曲，鳳笙曲，游女曲，朝雲曲都有和辭，其可歌唱，也不待詳證而自明了。

我們還要注意齊梁以來文人做樂府的雖然很多，但決不和漢魏相同，並且往往失掉了命題的本意，如烏將八九子但詠烏，雉朝飛但詠雉，雞鳴高樹巔，但詠雞，諸如此類的很多，甚至有述本題都弄錯的，如相府蓮，誤爲想夫憐，楊婆兒誤爲楊叛兒（參考蔡寬夫詩話）可見漢魏樂府到了六朝已全成了不可解了。因爲漢魏有漢魏的樂府，六朝有六朝的樂府，那些文人們不是沒有樂府，但凡是模倣舊題的，便沒有什麼價值；那有價值的，反在於無名詩人謳唱出來的「清商歌辭，」這一點是很重要的。然南朝的「清商歌辭」到了隋唐，也漸漸成了不可解了。所以隋平陳後，文帝獲之，喜他的節奏，說道：「此華夏正聲也，」（吳萊曰：世所謂華夏正聲，蓋俗樂也。）爲立清商署，叫做「清樂。」隋亡以後，失傳的自然不少，然在武后時還有六十三曲，到後又只剩得四十四曲，還有聲無辭的都包括在內了。樂府詩集卷四十四記載清商歌辭的末運道：——

「長安已後，朝廷不重古曲，工伎寖缺，能合于管絃者，唯明君楊伴驍壺春歌秋歌白雪堂堂春江花月夜等八曲。自是樂章訛失，與吳音轉遠；開元中劉貺以爲宜取吳人使之傳習，以問歌工李郎子。郎子北人，學于江都人俞才生，時聲調已失，唯雅歌曲辭，辭典而音雅。郎子亡後，清樂之歌遂闕。」

清商歌辭之自然歸於消滅，正是唐代詩歌代興的時代，吳萊論樂府正聲說得好：「魏三祖所作，及夫歌章古調，率在江左，雖欲稈哇綺靡，猶或從容閒雅，有士君子之風，隋女聽之，以爲華夏正聲。當時所有者六十四曲，及鞞鐸巾拂等四舞皆存。唐長安中工伎漸缺，其能合于管絃，去吳音浸遠。開元以後，北方歌工，僅能歌其一曲耳。」可見樂府到了唐代，已經成爲遺形物。所以又說：「太白有樂府，又必摹擬古人已成之辭，要之或其聲之有似者，少陵則不

聞有樂府矣。」再看唐代的批評家如元結篋中集序那樣排斥「會諧絲竹」的音樂文學，便知樂府眞正衰亡的原因了。

四　樂府節解譜考

我們現在要想知道樂府詩聲曲折，也是一件頂困難的事，曹元忠作彊村叢書序，很歎息及此。「往往讀宋書樂志，漢鼓吹鐃歌十八曲至有所思之『妃呼狶，』臨高臺之『收中吾，』雖已索解無從，然猶得據王僧虔啓所云：諸調曲皆有聲有辭，辭者歌詩，聲者若羊吾夷伊那何之類，引爲比例。獨至宋鼓吹鐃歌上邪晚芝田艾如張諸曲，幾於滿紙皆『幾令吾』『微令吾，』令人口呿舌撟，不知其作何語。及考諸樂府解題則云：『凡古樂錄皆大字是辭，細字是聲，聲辭合寫致然；』然後知樂工伶官既無左驤左姈塞姐名倡瑋董其事，士大夫復以非肄業所及而不屑道，又誰爲之刊正者。故自宋迄梁，不過七八十年，而沈約所見已譌駁如此，使當時有如彊村者出而校勘，豈非宋書樂志導引六州十二時降仙臺之流，縱音節不傳不可歌，寧至不可讀哉？」我們知道當樂府盛行時也和詩經一樣，平民間都會歌唱，如漢武列傳說：「武常騎驢牧羊，諸家牧豎數十人或有知歌謠者，武遂學秦山梁甫吟幽州馬客吟及行路難之屬。」但到了現在，如「妃呼狶」「收中吾」之類，已經聲字相亂，其他如宋書樂志句字希奇處，簡直是不可一讀，可見一種音樂文學，祇要聲音失傳就不容易講懂了。

我們第一要認清樂府即是後世所謂「教坊，」所以收到「樂府」裏去的，通通是可歌的。有人以爲樂府不盡可歌，依他說法，樂府每一篇常有兩種，其中文辭多少長短不一，那用於音樂的一篇，分做數解，是可歌唱的；本辭

一篇因不施之於音樂，所以無解。這話我們如果沒有認楚，就樂府主聲的話，要大受其打擊了，卻是事實上不是如此。今舉白頭吟作例：

皚如山上雪，皎若雲間月。聞君有兩意，故來相決絕。（一解）平生共城中，何嘗斗酒會。今日斗酒會，明旦溝水頭。蹀躞御溝上，溝水東西流。（二解）郭東亦有樵，郭西亦有樵。兩樵相推與，無親為誰驕。（三解）淒淒重淒淒，嫁娶亦不啼。願得一心人，白頭不相離。（四解）竹竿何嫋嫋，魚尾何離簁。男兒欲相知，何用錢刀為。齕如馬噉萁，川上高士嬉。今日相對樂，延年萬歲期。（五解）

——右晉樂所奏

皚如山上雪，皎若雲間月。聞君有兩意，故來相決絕。今日斗酒會，明旦溝水頭。蹀躞御溝上，溝水東西流。淒淒復淒淒，嫁娶不須啼。願得一心人，白頭不相離。竹竿何嫋嫋，魚尾何簁簁。男兒重意氣，何用錢刀為？

——右本辭

本辭沒有『齕如馬噉萁』以下四句，這是漢時卓文君所歌唱，這正是漢樂府的真相如此，但晉樂因為諧節奏起見，增加了幾句，這正是漢晉樂律的不同，怎可說是「本辭以文為主，樂辭以聲為主，兩樣性質不同」的話來呢？蕭滌非說得好：「晉人每增加古辭，寫令極暢者此也。或漢晉樂律不同，不能無所增改，郭茂倩樂府詩集並錄之。」可見音樂因為保存樂譜，纔增加尾聲，樂府詩集所以並錄本辭樂辭者，也不過要保存兩代樂府的真面目能了。

現在要問樂府怎樣唱法，雖答不出來，但樂府的音樂節拍，並不是絕不可考的。如沈約宋書樂志（宋書卷二

（樂志第十一）載秋胡行，北上苦寒行，蒲生塘上行，悠悠苦寒行，步出夏門行，都標明音的長短。然沈約自己說：「詩章詞異，興廢隨時，至于離逈曲折，皆繫于舊，是以一皆因就，不敢有所改易。今既散亡，又無識者，歌聲譜式，樂人以聲音相傳，詁不可復解。」（宋書樂志）可見樂府的歌聲曲折，雖還可考，但已絕對不可歌唱了。現在卻把這不可歌的幾篇譜式列下，以便參考。

晨上　秋胡行　武帝詞

晨上散宮山此道，當何三老公卒來在我傍，我居崑崙山，所謂眞人去不可，追長相牽攀。

北上　苦寒行　武帝詞

北上太行山，艱哉何巍巍。羊腸坂詰屈，車輪爲之摧。（一解）樹木何蕭瑟，北風聲正悲。熊羆對我蹲，虎豹夾道啼。（二解）谿谷少人民，雪落何霏霏。延頸長嘆息，遠行多所懷。（三解）我心何怫鬱，思欲一東歸。水深橋梁絕，中道正裴回。（四解）迷惑失徑路，暝無所宿棲，行行日以遠，人馬同時饑。（五解）儋囊行取薪，斧冰持作糜，悲彼東山詩，悠悠使我哀。（六解）

願登　秋胡行　武帝詞

願登泰華山，神人共遠游。經歷崑崙山，到蓬萊，飄颻八極，與神人俱。思得神藥，萬歲爲

期，歌以言志，願登泰華山。（一解）天〻地〻何〻長〻久〻，人〻道〻居〻之〻短〻。世言伯陽殊不知老，赤松王喬，亦云得道。得之未聞，庶以壽考。歌以言志，天地何長久。（二解）明〻明〻日〻月〻光〻，何〻所〻不〻光〻照〻。二儀合聖化，貴者獨人不。萬國率土，莫非王臣。仁義爲名，禮樂爲榮。歌以言志，明明日月光。（三解）四〻時〻更〻逝〻去〻，晝〻夜〻以〻成〻歲〻。大人先天而天弗違，不戚年往，世憂不治，存亡有命，慮之爲蚩。歌以言志，四時更逝去。（四解）戚〻戚〻欲〻何〻念〻，歡〻笑〻意〻所〻之〻。盛壯智惠，殊不再來，愛時進趣，將以惠誰。汜汜放逸，亦同何爲。歌以言志，戚戚欲何念。

蒲生　塘上行　武帝詞

蒲〻生〻我〻池〻中〻，其葉何離離。傍能行儀儀，莫能縷自知。衆口鑠黃金，使君生別離。（一解）念〻君〻去〻幾〻時〻，獨愁常苦悲。想見君顏色，感結傷心脾。今悉夜夜愁不寐。（二解）莫〻用〻豪〻賢〻故〻，棄捐素所愛。莫用魚肉貴，棄捐葱與薤。莫用麻枲賤，棄捐菅與蒯。（三解）倍〻恩〻者〻苦〻枯〻，厭船常苦沒。教君安息定，愼莫致倉卒。念與君一共離別，亦當何時共坐復相對。（四解）出〻亦〻復〻苦〻愁〻，入亦復苦愁。邊地多悲風，樹木何蕭蕭。今日樂相樂，延年壽千秋。（五解）

悠悠　苦寒行　明帝詞

悠〻悠〻發〻洛〻都〻，茀〻我〻征〻東〻行〻。征行彌二旬，屯吹龍陂城。（一解）顧觀故〻壘〻處〻，皇〻祖〻之〻所〻營〻。屋宇若平昔，棟宇無邪傾。（二解）奈何我〻皇〻祖〻，潛〻德〻隱〻聖〻形〻。雖沒而

不朽，書者垂休名。（三解）光光我二皇二祖，軒二耀二同二其二榮二。遺化布四海，八表以肅淸。（四解）

雖有吳二蜀二寇二，春二秋二足二耀二兵二。徒悲我皇祖，不永享百齡。賦詩以寫懷，伏軾淚沾纓。（五解）

西門　西門行　古詞

出西門，步念之，今日不作樂，當待何時。（一解）夫爲樂，爲樂當及時，何能坐愁怫鬱，當復來茲。（二解）飲醇酒，炙肥牛。請呼心所歡，可用解愁憂。（三解）人生不滿百，常懷千歲憂。晝短而夜長，何不秉燭遊。（四解）自二非二仙二人二王二子二喬二，計二會二壽二命二難二與二期二。（五解）人壽非金石，年命安可期。貪財愛惜費，但爲後世嗤。（六解）

由上樂府譜式是四句或六句以上爲一解，解中有小「二」字，即是音節拍子，沈約說：『凡古樂錄皆大字是辭，細字是聲，聲辭合寫，故致然爾；』大概古代因沒有記譜方法，只要註明節拍子就是了。然這幾篇除西門行外，都是魏詞，是不是漢樂府詞記譜法也如此，還是一個問題；並且這些篇以魏武作品爲多，是不是這種記譜是魏武所自創，或即宋書樂志所謂『淸商三調荀勖撰舊詞施用者』我們都不知道，祇得闕疑好了。

最後我請舉毛西河皇言定聲錄卷七『古樂府節解譜』來作本節結束。這節解譜是以唐人歌法來歌漢魏樂府，雖算不得漢魏樂府原來的歌法，但依此能够想見樂府歌法的面影，就很覺滿意了。在這譜前有一段毛氏的小序，現並錄之如左：

『漢魏樂府每爲晉宋間宴饗所奏，則略改原文，分章別節。如豔歌何嘗行東西門行諸曲分注節解，曰一解，曰

二解，且曰右一曲某樂所奏，至今可考也。先司馬臣曰：幼嘗聽寧府樂工歌孤兒行，是以唐人歌法歌漢魏樂府者，然亦分節解，更註散拍，一如金元曲子。其淒惻宛轉，聽之迥然起倫常之感，始知金元曲子，凡一切歌法皆仿隋唐，惜其笙笛色譜皆未傳也。但獨本尚有節序散拍，明註詞下，今特錄存其概，以俟後之解聲者取焉。」

孤兒行曲節解序譜

孤兒生，孤兒遇生，命獨當苦。（散序，按此三句，如今引曲然；散序者，散行無板曲也。）

孤兒命當苦，父母在時，乘堅車，駕駟馬；父母已去，兄嫂使我行估。南行九江，東至齊與魯；臘月來歸，又誰敢自言苦。（拍序一拍，按此十句即今之過曲，以有板謂之拍序，一拍者拍序之一，猶胡笳十八拍以一拍始也，後做此。）

孤兒苦，頭多蟣蝨，面目多塵土。大兄教辦飯，大嫂教你且好飼馬。上高堂，隨取驛殺，下堂，教孤兒淚下一如雨。（二拍，此八句與今前腔同。）

嘆我朝行汲，暮來歸；首無鞜髮足無屝。愴愴履霜多蒺藜，拔斷此蒺藜腸肉中，恨恨自悲。淚渫渫，涕纍纍；冬無複襦，夏又無單衣。（三拍，按此十句，另變一韻，與今換頭前腔同。）

居生不樂，不如早下去，從地下黃泉。（擊拍拍止。按此二句又去拍為擊拍，拍止者，謂慢板從此斷也。）

春氣動，草萌芽。三月蠶桑，六月收瓜。將是瓜車來到家。瓜車反覆，助我者少，啗瓜者多。（促拍，按此九句又起板，漸入急調，謂之促拍。）

啗瓜者多，願還我蒂。兄嫂嚴嚴，當持蒂歸，與兄嫂校計。（長拍，按此五句又轉入慢調，然後作結，以板慢曰長拍，

今曲名有長拍，催拍，摧拍即促拍也。）

里中一何譊譊。但願寄尺書將與地下父母，兄嫂難與久居。（散煞，按此四句與煞尾同，以無板曰散煞。）

第六章　唐代歌詩

一

依沈括夢溪筆談所說：「唐天寶十三載，以先王之樂爲雅樂，前世新聲爲清樂，合胡部者爲宴樂（即燕樂）；」可見唐代的「音樂文學」都包括於這三組內了。可是事實上卻只有「燕樂」一種可以代表時代，所謂「雅樂」「清樂，」都成了「遺形物」了。尤其的是「雅樂，」唐書禮樂志第十二，敍當時樂部的情形道：「堂上立奏謂之立部伎，堂上坐奏謂之坐部伎；太常閱坐部不可教者隸立部，立部又不可教者乃習雅樂。」白居易有一首立部伎詩將那時的「雅樂」形容得盡致：

「立部伎，鼓笛諠，舞雙劍，跳七丸，嫋巨索，掉長竿。太常部伎有等級，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。笙歌一聲衆側耳，鼓笛萬曲無人聽。立部賤，坐部貴，坐部退爲立部伎。擊鼓吹笙和雜戲，立部又退何所任。始就樂縣操雅音，雅音替壞一至此。長令爾輩調宮徵，圜丘后土郊祀時，言將此樂感神祇，欲望鳳來百獸舞，何異北轅將適楚。工師愚賤安足云，太常三卿爾何人。」

自注云：「太常選坐部伎絕無性識者，退入雅樂部；」雅樂到此，還成個什麼東西？怪不得元稹道樂府立部伎詩要說：「工師盡是聾昧人，」和「九奏未終百寮惰」了。「清樂」即「清商三調，」在龜茲琵琶未入中國以前，可

算得代表時代的音樂。隋書音樂志云：「清樂其始即清商三調是也，並漢以來，舊曲樂器形制，並歌章古辭，與魏三祖所作者，皆被于史籍，屬晉朝遷播符永，因平張氏始于西涼得之，宋武平關中，因而入南，不復存于內地。及平陳後獲之，高祖聽之，善其節奏，曰：此華夏正聲也。（吳萊曰：世謂華夏正聲者，蓋俗樂也。）」但此華夏正聲自隋亡以後，失傳的便很不少。唐杜佑通典卷一百四十六清樂一條，記失傳的歷史很詳：「自長安以後，朝廷不重古曲，工技轉缺；能合于管絃者，惟明君楊叛驍壺春歌秋歌白雪堂堂春江花月夜等共八曲。舊樂章多或數百言，時明君尚能四十言，今所傳二十六言。就中訛失與吳音轉遠，以為宜取吳人使之傳習，開元中有歌工李郎子，郎子北人，聲調以失，云學于俞才生江都人也。自郎子亡後，清樂之歌闕焉又闕。清樂唯雅歌一曲，辭典而音雅；閱舊記其辭信典。自周隋以來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知也。唯彈琴家猶傳楚漢舊聲，及清調琴調蔡邕五弄調，謂之九弄。」清樂到此，已經告了末運了。於是而「清樂」破產，在六朝所視為「平民的」「進化的」「抒情的」音樂，到了唐代卻變成了「貴族的」「因襲的」「古典的」音樂了。時代一變，新的「音樂文學」也自應之而產生，這在絃索方面叫做「燕樂」，在文學方面就是所謂律絕等詩了。

「燕樂」是什麼？案宋中興四朝樂志敍云：「古者燕樂，自周以來用之。唐貞觀增隋九部為十部，以張文收所製歌名燕樂，而被之管絃。厥後至坐伎部琵琶曲盛于時，匪特漢氏上林樂府漫樂，不應經法而已。」這段追溯燕樂的源流，是根據周禮「燕樂」二字說的。（周禮燕樂注：謂房中之樂，即關雎二南也。鎛師下云：祭祀饗食，奏其燕樂。旄人下云，祭祀賓客，舞其燕樂。）不知唐代燕樂完全是受外國音樂的影響，雖同為讌享之用，而音樂的系統則絕

不相同。在這裏我們最好是先把隋時所定九部樂，拿來研究一下，便知九部樂中從西域傳來的，已經很不少了。夢溪筆談（卷五）載：

大業中，煬帝乃定清樂西涼龜玆天竺康國疏勒安國高麗禮畢以爲九部：

西涼五曲：楊澤新聲神白馬永世樂萬世豐解于闐佛舞。

龜玆二十曲：萬歲樂藏鈎樂七夕相逢樂玉女行觴神仙留客擲磚續命投壺樂舞席同心髻泛龍舟鬭雞子鬭百草善善還舊宮長樂花十二時曲摩尼解婆伽兒舞小天舞聖明樂疏勒鹽。

天竺二曲：沙石疆歌天曲樂舞。

康國四曲：戢殿農和正歌末奚波地舞曲前拔地舞惠地舞曲。

疏勒三曲，亢利死讓歌遠服舞鹽曲舞。

安國三曲：附薩單時歌居和祇解末奚舞。

高麗二曲：芝栖歌芝栖舞。

禮畢二曲：單交路行散花舞。

九部樂只有『清樂』『禮畢』二部可算中國舊有音樂，餘七部都是從西域輸入，——尤其以龜玆樂——組織成新的音樂系統的。唐初因隋舊制奏九部曲，直至貞觀十六年十一月宴百寮，纔奏十部伎，這十部伎還是從高昌收來的音樂，其後分爲立坐二部，現在依杜佑通典卷一百四十六所載，參考宋高似孫唐樂曲譜，將樂名記之

如下：

立部伎八曲：

(一)安樂（高譜作太平安舞。）

(二)太平樂（高譜作太平樂安舞，原注：太平並周隋遺音。）

(三)破陣樂。

(四)慶善樂。

(五)大定樂。

(六)上元樂。

(七)聖壽樂。

(八)光聖樂。

坐部伎六曲：

(一)燕樂。

(二)長壽樂。

(三)天授樂。

(四)烏歌萬歲樂。

(五)龍池樂。

(六)小破陣樂。

案立坐部伎都是舞曲，並且是完全受龜茲舞的影響的。杜佑云：「自安樂以後，皆雷大鼓，雜以龜茲曲，聲振百里，皆立奏之；唯慶善曲獨用西涼樂，最爲閑雅。」又云：「自長壽曲以下，皆用龜茲曲，唯龍池曲備用雅曲笙磬。」可見唐代龜茲的曲舞，在中國極盛行，就是貞觀中協律郎張文收采古朱雁天馬之義所製的景雲河清歌，叫做「燕樂，」號爲諸樂之首，其實他的體製，全與龜茲曲相同，那裏能夠算得完全中國的音樂呢？所以講到「燕樂，」我們祇承認他是西域音樂中國音樂的混血兒。明葛見堯泰律卷一俗樂論裏說得好：「後之燕樂雜西涼與清商者也。」

徵不立調，西涼之製；夾鐘爲調首，則清商之遺也。不用變徵，清商之制；變宮爲角，則西涼之遺也。越調仙呂多出吳越，本于清商；般涉大石，號雜羌胡，本于西涼。清平側之三調，不能別出，管色中之十字，犯用不分，名中呂實不中呂，名黃鍾實不黃鍾，謬立名位，顛倒五音，可以一言以蔽其失，曰：西涼，清商，雅樂，遷就爲用也。」我們現在要研究唐代音樂的文學，不消說也是要從唐樂所受於西域音樂的影響，來詳細地考察一番：

（甲）樂器方面：——唐代燕樂是以琵琶爲首，琵琶就是從龜茲傳到中國的。凌廷堪燕樂考原卷一說：「議樂即蘇祇婆琵琶之四均二十八調也。龜茲樂旣入中國以後，周齊之俗樂如此。」又說：「隋書音樂志明云：鄭譯用蘇祇婆琵琶弦柱相引爲均，遼史樂志又云：二十八調不用黍律，以琵琶弦叶之；則燕樂之原出于琵琶可知。……故唐志燕樂之器，以琵琶爲首；宋志亦云坐部伎琵琶曲盛流于時，皆其證也。」因爲唐代的燕樂是以琵琶爲主，所以唐代的音樂文學，也都是用琵琶來演奏，而琵琶家在那時可算得最出風頭的了。現在試舉幾段唐人的記述：

（一）杜佑通典卷一百四十六原注云：初太宗貞觀末，有裴神符妙解琵琶，初唯作勝蠻奴火鳳傾杯樂三曲，聲度清美。太宗深悅之。高宗之末，其技遂盛行于時矣。自武太后中宗之代，大增造坐技，諸黜隨亦寢廢。

（二）崔令欽教坊記云：樓下戲出隊宜春院人少，卽以雲韶添之，雲韶謂之宮人，蓋賤隸也。非直美惡殊貌，居然易辨明，內人帶魚，宮人則否。平人女以容色選入內者，教習琵琶三絃箜篌箏等者，謂搊彈家。（案此以琵琶爲首。）

（三）張固幽閒鼓吹云：元載子伯和勢傾中外，福州觀察使寄樂妓十人，旣至，半載不得送。使者窺伺門下，出

入蕃者有琵琶廣崑崙妙熟，厚遺求通，郎送妓伯和一奏，盡以遺之。先有段和尚善琵琶，自製西涼州，崑崙求之不與，至是以樂之半贈之，乃傳焉，道調涼州是也。

（四）元稹連昌宮詞云：夜半月高絃索鳴，賀老琵琶定場屋。

由上可見唐樂是原於琵琶而有，并不是孤文單證的了。最重要的就是『霓裳羽衣曲』燕樂考原卷一根據於馬令南唐書，知道霓裳羽衣亦以琵琶爲主。白樂天琵琶行云：『初爲霓裳後六么，』雖然霓裳譜在宋代便已失傳，（沈括筆談卷五云今蒲中逍遙樓楣上，有唐人横書類梵字，相傳是霓裳譜，字訓不通，莫知是非。又王灼碧雞漫志云宣和初，晉州守東人王平詞學華贍，自言得商霓裳羽衣譜取陳鴻白樂天長恨歌傳並樂天寄微之霓裳羽衣曲歌，又雜取唐人小詩長句，及明皇太眞事，終以微之連昌宮詞，補綴成曲，刻板流傳。曲十二段起，第四遍第五遍第六遍擬人破，虛催實催，袞歇拍，殺袞，音律節奏與白氏歌注大異，則知唐曲今世決不復見，亦可恨也。）其爲以琵琶爲主的舞曲，是決無疑的了。然唐代樂器除看重琵琶外，還兼重笛，笛也是從外族傳來的。唐人把他來演奏折楊柳曲（胡仔漁隱叢話後集卷四云李太白春夜洛城聞笛曰：『誰家玉笛暗飛聲，散入春風滿洛城。此夜曲中聞折柳，何人不起故園情。』杜少陵吹笛詩：『故園楊柳今搖落，何得愁中曲盡生。』王之渙云：『羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。』皆言折柳曲也。）又李太白清平樂詞三章，梨園弟子撫絲竹，李龜年歌之，明皇親調玉笛以倚曲，每曲遍則遲其聲以媚之。可見笛在唐代歌詩上的大用處了。其次就是胡琴，脞說云：『商玲瓏餘杭歌者，白樂天作郡日，賦詩與之云：「罷胡琴，掩秦瑟，玲瓏再拜歌初畢。誰道使君不解歌，聽唱黃雞與白日。……玲瓏玲瓏奈老何，使君歌罷汝還歌。」

時元微之在越州，厚幣邀至月餘，使盡歌所唱之曲，作詩送行，兼寄樂天云：「休遣玲瓏唱我辭，我辭多是別君詩。」可見商玲瓏所唱的是元白的詩，而唱詩所用的樂器，卻是胡琴與秦瑟了。然無論唐代燕樂用來演奏的是琵琶也好，笛也好，胡琴也好，總之都是直接間接從龜茲輸入，這在「音樂的文學史」上，實在是一個大轉機。

（乙）樂律方面：——毛西河在皇言定聲錄卷三裏論七調二變聲說「知五聲二變可以立調，則隋唐之際多所發明。而其用二變以爲歌，使天下歌聲可得用七聲以成曲者，則自隋唐始之。」這一段話很容易被人忽略過去，如現存唐時人著的樂書要錄（佚存叢書本第五册）總算一部「可考見唐初音律之遺」（李瀚章序語）的書，他還不肯老實承認七聲二變是由龜茲輸入來的。他說：

「夫七聲者兆于冥昧，出于自然，理乃天生，匪由人造。凡情性內充，歌詠外發，即有七聲以成音調。五聲二變，經緯相成，未有不用變聲能成音調者也。故知二變者宮徵之潤色，五音之鹽梅也。變聲之充贊五音，亦猶暈色之發揮五彩，不知音者莫識其源。或云武王剋商，自午至子，凡有七辰，故加以七音，所以儒者相傳皆云變徵變宮起自周武。若如所言，即夏殷以前，樂不成調，簫韶大夏，何以克諧？斯乃拘文守見之談，非知音達樂之說。」（卷五論二變義）

卻不知七聲二變從西域傳來中國以後，直到宋陳暘給自著樂書作序，還要排斥他，說甚麼「五聲十二律，樂之正也。二變四清，樂之蠹也。」可見中國音樂在古代原只有五聲十二律，那裏有七聲二變可言？如樂書要錄那種不認帳的態度，只好說他沒有歷史觀念罷了。其實研究七聲來源，是有一段歷史的背景的。現在先引下面隋書音

樂志一段文章

「梁鄭譯樂議曰：考尋樂府，鍾石律呂皆有宮商角徵羽，變宮變徵七名；今樂止有五聲，五聲之內三聲乖應，每加詢訪，終莫能通。先是周武帝之時有龜茲人蘇祇婆，從突厥皇后入國，善胡琵琶，聽其所奏，一均中間有七聲，問之則曰：父在西域，號爲知音，世相傳習，調爲七種，以其七調校之七聲，冥若合符。一曰：娑陀力，華言平聲，即宮聲也。二曰：雞識，華言長聲，即南呂聲也。三曰：沙識，華言質直聲，即角聲也。四曰：沙侯加濫，華言應聲，即變徵聲也。五曰：沙臘，華言應和聲，即徵聲也。六曰：般瞻，華言五聲，即羽聲也。七曰：俟利䈂，華言斛牛聲，即變宮聲也。譯因習而彈之，始得七聲之正。然其就此七調，又有五旦之名，因作七調，華言均也。譯遂因琵琶更立七均，合成十二應十二律，有七音，音立一調，故成七調十二律，合八十四調，旋轉相交，盡皆和合。仍以其聲考校太樂鍾律，乖戾不可勝數，于是著書二十餘篇。太子洗馬蘇夔駁之，以爲五音之所以從來久矣，不言有變宮變徵，七調之作，實所未聞。又引古爲據；周有七音之律，漢有七始之志。時何妥以舊學，牛弘以巨儒，不能精通，同加排斥。」

又音樂志云：

「蘇夔駁譯曰：韓詩外傳所載樂聲感人，及月令所載五音所中，皆有五，不言變宮變徵。又春秋左氏所云：七音六律，以奉五聲，准此而言，每宮應立五調，不聞更加變宮變徵二調爲七調。七調之作，所出未詳。（案此云所出未詳，謂不見于經傳，如所引韓氏外傳月令左傳之類也）又云：何妥恥己宿儒，不逮譯等，欲沮壞其事，乃立議非其七調之義，曰：近代書記所載縵樂，鼓琴吹笛之人多云三調。三調之聲，其來久矣，請存三調而已。」

由這幾段正史的記載，可見當時國內樂家對於七聲二變，簡直是莫名其妙。然而自鄭譯提倡以後，影響卻極大，遼史樂志云：『鄭譯得西域蘇祇婆五旦之聲，求合七音八十四調之說，由是雅俗之樂皆此聲矣。』可見七聲二變在當時可算一種音樂界的革命運動，是完全從習彈胡琵琶纔得來的。凌廷堪燕樂考原卷一告訴我們『燕樂二十八調皆用二變，』陳蘭甫聲律通考卷四則謂：『觀隋志所載蘇祇婆琵琶則西域但知有七聲不知有十二律。』大氐鄭譯推演蘇祇婆琵琶七旦之聲，以求合于萬寶常的八十四調，陳氏這個假定，是可以成立的。然無論如何，在隋唐時代樂律方面的新變動，講到這個地步，已經不要辭證而自明了。

我們旣知道了唐代音樂的背景，纔好回頭來講唐代歌詩的黃金時代。雖然唐代的音樂，在中國沒有留傳下來，但因爲有一種很妙的理由，直到現在『管絃合奏』還留傳在日本。前幾年日本音樂家田邊尙雄氏在北京大學第二院演講『中國古代音樂之世界的價值，』（參東方雜誌第二十卷第十號演講錄）他告訴我們所以能留傳到如今的原因，是因爲在以前的一千二百年至九百年之間，中國長於音樂的人到日本去，就把他們所擅長的音樂傳給子孫。兼以日本皇室向來是用中國音樂的，就是現在行大典禮時，還演奏唐太宗作的『太平樂，』所以那唐代音樂，皇室世世供養在那裏，故能流傳到如今。還有最使我們驚異的，就是現在奈良東大寺正倉院中藏着許多唐代的樂器，尙未損壞，並且還有樂譜，亦與唐代相同，在正倉寺中保存着。樂譜的紙大部分已破爛了，字也模糊不淸了，但還有許多可以看出的，而且現在宮內省奏樂之人演奏時，也就用着唐代的譜。只有一層，就是現在日本演奏人數和樂器都不如唐時之多，唐時音樂的演奏有五十至七十人，日本現在演奏時，不過三十至五十人。

最後田邊尙雄還說到唐代的音樂，簡直是把當時各文明國的音樂併合而造成的，可說到現在止，最當得起世界音樂的名稱的。他的話自然過于張大其辭了。不過無論如何說：唐代音樂的發達，是由於西方音樂流傳了進來，這一點卻是確切不移的。唐代的音樂在藝術上有與現代歐洲的音樂相比的價值，這話從藝術發展史看去，也似乎是如此。即因唐代是新音樂全盛的時代，故纔有新的歌詩發現，這種新歌詩，即所謂『絕句。』

二

詩自唐以來，有古近二體的分別，據鄭樵通志，這二體之分是和音樂沒有關係的。所以正聲序論裏說：

『古之詩曰歌行，後之詩曰古近二體。歌行主聲，二體主義；詩爲聲也，不爲文也；……二體之作，失其詩矣。縱者謂之古，拘者謂之律，一言一句，窮極物情，工則工矣，將如樂何？』

因有了古近二體之分，便文學和音樂的關係，似乎便減少了。其實古近二體也都是可歌唱的。王驥德曲律第三十九云『唐之絕句，唐之曲也。』王世懋藝圃擷餘論詩云：『絕句之源出于樂府，貴有風人之致，其聲可歌。』馮定遠古今樂府論云『今太常樂府，其文用詩，余尙及聞前輩有歌絕句者，三十年來亦絕矣。』又王士禛萬首絕句選敍云：『開元天寶以來，宮掖所傳，梨園弟子所歌，旗亭所唱，邊將所進，率當時名士所爲絕句。故王之渙黃河遠上，王昌齡昭陽日影之句，至今艷稱之；而右丞渭城朝雨，流傳大衆，好事者至譜爲陽關三疊。他如劉禹錫張祜諸篇，尤難指數。由是言之，唐三百年以絕句擅場，即唐三百年之樂府也。』欽定曲譜序云『自古樂亡而樂府與，後樂府之歌法至唐不傳，其所歌者，皆絕句也。』嚴繩孫詞律序說『唐世所傳若沈香被詔之作，旗亭畫壁之詩，及江南紅豆

之曲，大抵其可歌者多五七言絕句。」又王湘綺論七言歌行說：「今之詩歌，古之樂也。四言如琴，五言如笙簫，歌行七言如羌笛琵琶繁絃雜管。」可見絕句是可歌的了。汪師韓詩學纂聞說：「七言律詩，即樂府也。」王圻續文獻通考論歌曲云：「樂府中多用七言律，如龍池樂章。」徐養源律呂臆說嘗依永說云「凡七言近體皆可歌」；可見近體也大約可用歌唱。唐宣宗作詩弔白居易云：「童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇；」而自作數十曲，流傳民間，這就可見有唐一代唱詩的風氣了。再看舊唐書音樂志（卷三十）云：「時太常舊作，相傳有宮商角徵羽讌樂五調歌詞各一卷，或云貞觀中侍中楊恭仁妾趙方等所銓集，詞多鄭衞，皆近人詞人雜詩。」可見絕句在唐代還有歌錄流傳，不過現在不可考罷了。並且唐人燕集必賦詩，推一人擅場（見漁隱叢話後集卷五引）又石林燕語：「公燕合樂，每行酒一終，伶人必唱催酒，然後樂作；此唐人送酒之辭。」不但如此，燕樂有歌亦有舞，朱寨論唐舞大略云：「唐人俗舞謂之打令，其狀有四：曰招，曰搖，曰送，其一記不得；蓋招則邀之意，搖則搖手呼喚之意，送者送酒之意。舊嘗見深村父老爲余言，其祖父嘗爲之，收得譜子，因兵火失去。舞時皆裹幞頭，列坐飲酒，少刻起舞，有四句號云：送搖招邀，三方一圓。分成四片，送在搖前。人多不知，皆以爲瓦謎。」（說見經世大訓）由這一段可見唐代燕樂都是可歌可舞，所以這時代詩人的作品，通叫做「歌詩，」如李太白歌詩李長吉歌詩之類。不過唐代的詩雖都可歌唱，而這種歌唱的故事，留傳到現在的卻不多。只有薛用弱集異紀載高適王昌齡旗亭歌唱事，相傳爲有名的佳話：

「開元中詩人王昌齡高適王渙之詣旗亭飲，梨園伶官亦招妓聚燕。三人私約曰：我輩擅詩名，未定甲乙，試觀諸伶謳詩分優劣。一伶唱昌齡二絕句云：寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤；洛陽親友如相問，一片冰心在玉

鸞奉帚平明金殿開，強將團扇共徘徊；玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來。一伶唱適絕句云：開篋淚沾臆，見君前日書；夜臺何寂寞，猶是子雲居。渙之曰：佳妓所唱，如非我詩，終身不敢與子爭衡，不然，子等列拜牀下。須臾妓唱：黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山；羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。渙之揶揄二子曰：田舍奴，我豈妄哉！以此知李唐伶伎取當時名士詩句入歌曲，蓋常俗也。」

這一段再見於王灼碧雞漫志，可見絕句的確是當時的樂歌了。再看漫志卷一論唐代詩歌和音樂的關係，更可明白。他說得好：

「唐時古意亦未全喪，竹枝浪淘沙拋球樂楊柳枝乃詩中絕句，而定為歌曲。故李太白清平調詞三章皆絕句，元白諸詩，亦為知音者協律作歌。白樂天守杭，元微之贈云：休遣玲瓏唱我詩，我詩多是別君辭。自注云：樂人高玲瓏能歌，歌予數十詩。樂天亦醉戲諸妓云：席上爭飛使君酒，歌中多唱舍人詩。又聞歌妓唱前郡守嚴郎中詩云：已留舊政布中和，又付新詩與艷歌。元微之見人詠韓舍人新律詩，戲贈云：輕新便妓唱，凝妙入僧禪。沈亞之送人序云：故友李賀善撰南北朝樂府古詞，其所賦尤多怨鬱悽艷之句，誠以蓋古排今，使為詞者莫得偶矣，惜乎其亦不備聲歌弦唱。然唐史稱李賀樂府數十篇，雲韶諸工，皆合之弦管。又稱李益詩名與賀相埒，每一篇成，樂工爭以賂求取之，被聲歌供奉天子。又稱元微之詩往往播樂府。舊史亦稱武士衡工五言詩，好事者傳之，往往被於管弦。」

宋計有功的唐詩紀事（有四部叢刊景明本）也給我們以許多關于絕句歌唱的紀事：

（其一）李嶠汾陰行云：「自從天子向秦關，玉輦金車不復還。珠簾羽蓋長寂寞，鼎胡龍髯安可攀。千齡人事一朝空，四海爲家此路窮。雄豪意氣今安在？壇場宮館盡蒿蓬。路逢古老長歎息，世事回環不可測。昔日青樓對歌舞，今日黃埃聚荆棘。山川滿目淚沾衣，富貴榮華能幾時。不見只今汾水上，惟有年年秋雁飛。」天寶末，明皇乘春登勤政樓，令梨園弟子歌數闋，有唱至「富貴榮華能幾何」以下四句，帝春秋衰邁，問誰詩，或附李嶠，因淒然涕下。遽起曰：嶠眞才子也！及其年幸蜀，登白衛嶺，覽眺良久，又歌是詞，復曰：嶠眞才子也！高力士以下，揮涕久之。（卷十）

（其二）李益受降城聞笛詩云：「迴樂峯前沙似雪，受降城下月如霜。不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。」教坊樂人取爲聲樂度曲。（卷三十）

又武士衛善爲五言，好事者被之管絃。（卷三十三）

又穆宗時，嬪御多諷元稹歌，宮中號爲元才子。（卷三十七）

（其三）湖州崔芻言郎中初爲越副戎，宴席中，有周德華者，劉採春女，善歌楊柳枝詞，所唱十九篇皆名流之詠，鄭邁郎中一首云：——（卷四十九）

三條陌上拂金羈，萬里橋邊映酒旗。此日令人腸欲斷，不堪將入笛中吹。

賀知章祕監一首云：——

碧玉裝成一樹高，萬條垂下綠絲條。不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。

楊巨源員外一首云：——

江邊楊柳麴塵絲，立馬憑君折一枝。唯有春風最應惜，殷勤更向手中吹。

劉禹錫尚書一首云：——

春江一曲柳千條，二十年來舊板橋。曾與美人橋上別，恨無消息到今朝。

韓琮舍人二首云：——

枝裊芳腰葉鬬眉，春來無處不如絲。灞陵原上多離別，少有長條拂地垂。

又曰：——

梁苑隋堤事已空，萬條猶舞舊春風。那堪更想千年後，誰見楊花入漢宮。

又丹鉛總錄云：『唐人樂府多唱詩人絕句，王少伯李太白為多。杜子美七言絕近百，錦城妓女獨唱其贈花卿一首，所謂錦城絲管日紛紛，半入江風半入雲。此曲只應天上有，人間能得幾回聞也。蓋花卿在蜀頗僭用天子禮樂，子美作此諷之，而意在言外，最得詩人之旨。當時妓女獨以此詩入歌，亦可見哉』由這一段，可見李白杜甫的歌詩，也都是樂章了。夢溪筆談云：『小曲有「咸陽沽酒寶釵空」之句，云是李白所製，然李白集中有清平樂詞四首，獨欠是詩，而花間集所載「咸陽沽酒寶釵空」乃云是張泌所為，莫知孰是也。』然無論如何，太白的詩是可歌無疑。黃庭堅題李白詩草後云：『余評李白詩如黃帝張樂于洞庭之野，無首無尾；』這種音樂的批評，是很知道太白的文學藝術的。此外唐代詩人和音樂有密切關係的，還可考見一些。如：

（一）張祜　全唐詩話云：故國三千里，深宮二十年，一聲河滿子，雙淚落君前；自倚能歌曲，先皇掌上憐，新聲何處唱，腸斷李延年；二章，張祜所作宮詞也，傳入宮禁。武宗疾篤，目孟才人曰：吾即不諱，爾何爲哉？才人指笙囊泣曰：請以此就縊。上憫然。復曰：妾嘗藝歌，請對上歌一曲，以泄其憤。上許，乃歌一聲河滿子，氣亟立殞，上令醫候之，曰：脈尚溫，而腸已絕。

（二）王維　集異記載：王維未冠，文章得名，妙能琵琶，春之一日，岐王引至公主第，使爲伶人進主前。維新進曲號鬱輪袍，並出所作，主大奇之。祿山之亂，李龜年奔放江潭，曾于湘中採訪使筵上唱云：紅豆生南國，秋來發幾枝；贈君多採擷，此物最相思。又秋風明月共相思，蕩子從戎十載餘；征人去日慇懃囑，歸雁來時數附書。此皆王維所製，而梨園唱焉。（見全唐詩話）又代宗對王縉說：「卿之伯兄，天寶中詩名冠代，朕嘗于諸王座聞其樂章。」

（三）李益　唐書李益傳：每一篇成，樂工爭以賂求，取之被歌聲。又唐語林云：李益詩名早著，征人歌一篇，好事者畫爲圖障。回樂峰前沙似雪，天下唱爲歌曲。

（四）李賀　唐書李賀傳：樂府數十篇，雲韶諸工，皆合之絃管。又荊川稗編卷四十二（古度曲之原一條）云：李賀申胡子觱篥歌亦五言，當時工師尙能于席間裁爲平調奏之。

（五）劉禹錫　唐書劉禹錫傳：郎州接夜郎諸夷，風俗陋甚，家喜巫鬼，每祠歌竹枝，鼓吹裴回，其聲傖儜。禹錫謂屈原居沅湘間作九歌，使楚人以迎送神，乃倚其聲作竹枝辭十餘篇，于是武陵夷俚悉歌之。

（六）元稹　唐書元稹傳：稹尤長于詩，與居易名相埒，天下傳諷，號元和體，往往播樂府。穆宗在東宮，妃嬪近

詩話謂之宮中號元才子。又王世貞四部稿（文章九命一條）云：元稹連昌宮等辭凡百餘章，宮人咸歌之，呼爲元才子。又白氏長慶集序自云：予嘗於平水市中，見村校諸童競習歌詠，召而問之，皆對曰：先生教我樂天微之詩，固亦不知予之爲微之也。

（七）白居易與元九書自己說：「再來長安，又聞有軍使高霞寓者，欲聘倡妓，妓大誇曰：我誦得白學士長恨歌，豈同他妓哉。由是增價。」又「昨過漢南日，適遇主人集衆樂娛他賓，諸妓見僕來，指而相顧曰：此是秦中吟長恨歌主耳。自長安抵江西三四千里，凡鄉校佛寺逆旅行舟之中，往往有題僕詩者，士庶僧徒孀婦處女之口，每每有詠僕詩者，此誠雕蟲之戲，不足爲多，然今時俗所重，正在此耳。」

由上很可見當時平民唱當代名家絕句的風氣。此外從西域傳來的胡樂調，或中國自創的近代曲辭（如竹枝採蓮子楊柳枝）可以歌唱的更不知有幾多，略舉起來，使有下面幾部名曲：

（一）陽關三疊　劉禹錫與歌者何戡：「舊人唯有何戡在，更與殷勤唱渭城。」白樂天對酒詩云：「相逢且莫推辭醉，聽唱陽關第四聲。」王表成德樂云：「無端更唱關山曲，不是征人亦淚流。」

（二）伊州　陳陶西川座聽金五雲唱歌云：「歌是伊州第三遍，唱著右丞征戍詞。」王建詩云：「側商調裏唱伊州。」

（三）涼州　元稹詩：「逡巡大徧涼州徹，色色龜茲轟錄續。」張祜詩：「春風南內百花時，道調涼州急遍吹。」

（四）霓裳　白居易和元微之霓裳羽衣曲唱：「由來能聲各有主，楊氏創聲君造譜。」

（五）堂堂　白居易詩「法曲法曲歌堂堂。」

（六）楊柳枝　白居易詩「六么水調家家唱，白雪梅花處處吹。古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝。」

因爲唐代歌唱的都是『詩』，所以全唐詩附錄很直截告訴我們說「唐人樂府原用律絕等詩，雜和聲歌之。」近人徐嘉瑞先生沒有看到這層，遂說「唐代詩人的作品，雖然有些可以被之管絃，但是同音樂只是偶然的關係；」胡適之先生沒看到這層，更說：「唐新樂府完全脫離音樂而獨立發展。」（白話文學史頁四五二）他們的證據，也是碧雞漫志：——「唐中葉雖有古樂府，而播在聲律則尠矣，士大夫作者，不過以詩一體自名耳。」——其實這話更可證明古樂府到唐中絕，唐代歌唱的是「歌詩，」而不是什麼「新樂府」了。我的意思，唐代是新舊音樂交換接續的時代，一方面結束樂府體，一方面開闢詞曲體，唯唐代本身也自有一種代表時代的音樂文學，就是那可以播于樂章歌曲的「絕句」了。所以到了宋代雖詩體漸不入歌，而冷齋夜話載黃山谷論詩，尚且說：「比律呂而可歌，列干戚而可舞，是詩之美也；」就括所作的凱歌詞，也是絕句而可歌者。案夢溪筆談所載：

「鼓吹部有拱辰管，即古之叉手管也。太宗皇帝賜今名。邊兵每得勝回，則連隊抗聲凱歌，乃古之遺音也。凱歌詞甚多，皆市井鄙俚之語；予在鄜延時製數十曲，令士卒歌之，今粗記得數篇：

其一：

先取山西十二州，別分子將打衙頭。回看秦塞低如馬，漸見黃河直北流。

其二：

其三：天威卷地過黃河，萬里羌人盡漢歌。莫堰橫山倒流水，從教西去作恩波。

其四：馬尾攜琴隨漢車，曲聲猶自怨單于。驚弓莫射雲中鴈，歸鴈如今不寄書。

其五：旗隊渾如錦繡堆，銀裝背嵬打回回。先教淨掃安西路，待向河源引馬來。

靈武西涼不用圍，蕃家總待納王師。城中半是關西種，猶有當時軋吃兒。」

然詩到宋代已漸不可歌唱了。納蘭成德淥山亭雜識云：「自五代兵革，中原文獻凋落，詩道失傳，而小詞大盛，宋人專意於詞，實爲精絕，詩其塵飯塗羹，故遠不及唐人。」把這話來批評宋詩，實在再好也沒有了。宋人本不知詩的唱法而強做詩，所以做出來，不是尖新，就是生硬；不是蕭索，即是頹唐；而且就詩體來論，也只會做韻，不會做詩，最可笑的，就是所謂「集句」了。王安石集句多至數十韻，東坡所謂「退之驚笑子美泣，問君久假何時歸；」就是很譏笑他們的話，而且詩到宋人，完全是無病呻吟了。遯齋閑覽有一段很有趣的故事：「李廷彥獻百韻詩於一達官，其間有句云：舍弟江南沒，家兄塞北亡。達官惻然傷之曰不意君家禍重併如此！廷彥遽起解曰：實無此事，但圖對屬親切。」這就是宋詩的活寫眞了。就是所謂蘇黃范陸四家似乎好些，但也不如他的詞能够代表時代。陸放翁跋花間集說得好：「宋五代詩愈卑，而倚聲輒簡古可愛，能此不能彼，未可以理推也；」其實何嘗不可以理推呢？一個時

代有一個時代的新音樂，即一個時代有一個時代的新文學，所以詩歌之所以代變，實在有不得不變的趨勢，樂府不得不變而爲律絕，律絕也不得不變而爲詞。詞就是宋人的樂章，所以宋人對于唐代歌詩也常常把歌詞的方法歌他，如渭城朝雨元來演爲三疊，而在宋代歌者卻只有再疊了。（參漁隱叢話前集卷二十四）並且把右丞絕句歌入小秦王，（同上後集卷九）可見唐詩原來唱法，到此已全然改頭換面了，全然詞化了。詞化的眞迹，在宋胡仔漁隱叢話後集卷三十九記載得最清楚，現在卽引他的話作結束：

「苕溪漁隱曰：唐初歌辭多是五言詩或七言詩，初無長短句；自中葉以後，至五代漸變成長短句，及本朝則盡爲此體。今所存止瑞鷓鴣小秦王二闋是七言八句詩，并七言絕句詩而已。瑞鷓鴣猶依字易歌，若小秦王必須雜以虛聲，乃可歌耳。其詞曰：「碧山影裏小紅旗，儂是江南踏浪兒。拍手欲嘲山簡醉，齊聲爭唱浪婆詞。西興渡口帆初落，漁浦山頭日未欹。儂送潮回歌底曲，樽前還唱使君詩。」此瑞鷓鴣也。「濟南春好雪初晴，行到龍山馬足輕。使君莫忘霅溪女，時作陽關腸斷聲。」此小秦王也。皆東坡所作。」

我們旣知唐代絕句，都是用來歌唱，那末絕句的唱法，究竟怎麼樣呢？現在因樂譜失傳，也實很難考證。案胡仔苕溪漁隱叢話引蔡寬夫詩話云：

「大抵唐人歌曲，本不隨聲爲長短句，多是五言或七言詩，歌者取其辭，與和聲相疊成音耳。予有古涼州伊州辭，與今遍數悉同，而皆絕句也，豈非當時人之辭，爲一時所稱者，皆爲歌人竊取，播之曲調乎？」

由這一段話可見絕句的歌法，全靠在樂中插以和聲；和聲爲曲譜以外對手相和之聲，如皇甫松所作竹枝詞

採蓮子就是「和聲」的好例。竹枝詞即七言絕句：

門前春水（竹枝）白蘋花（女兒），岸上無人（竹枝）小艇斜（女兒）。
商女經過（竹枝）江欲暮（女兒），散拋殘食（竹枝）飼神鴉（女兒）。

又採蓮子也是七言絕句：

菡萏香蓮十頃陂（舉棹），小姑貪戲採蓮遲（年少）。
晚來弄水船頭濕（舉棹），更脫紅裙裹鴨兒（年少）。

按萬樹詞律卷一竹枝詞下注云：「竹枝唐教坊曲名，本出巴渝。劉禹錫在沅湘以里歌鄙陋，乃依騷人九歌作竹枝新詞九章，原無和聲；後皇甫松孫光憲作此，始有竹枝女兒，爲隨和之聲。」又採蓮子下注云：「舉棹年少字，乃相和之聲，註見竹枝，然竹枝二字用於句中，女兒二字用於句尾，此則一句一換耳。」大概唐人絕句如涼州伊州，也都是和聲相疊成音，不過現在不可考罷了。不過當時用和聲外，也有用散聲的。王圻續文獻通考論歌曲云：「王維渭城絕句亦有散聲，謂之陽關三疊；」散聲就是曲中增多餘字，或每句疊唱其絕句，以成廻環複沓之妙，如陽關曲就是好例：

陽關曲

渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。

——右本辭

陽關三疊（北詞廣正譜大石調）　　佚名

渭城朝雨浥輕塵，
更灑遍客舍青青，弄柔凝千縷；
更灑遍客舍青青，弄柔凝翠色；
更灑遍客舍青青，弄柔柳色新。
休煩惱，勸君更盡一杯酒！
人生會少，富貴功名有定分。
休煩惱，勸君更盡一杯酒！
舊游如夢，（只恐怕）西出陽關，眼前無故人。
休煩惱，勸君更盡一杯酒！
（只恐怕）西出陽關，眼前無故人。

——右樂辭

但這裏樂辭究竟能否作爲唐代絕句唱法的根據，這還是一箇問題。碧雞漫志說：「近世有陶淵明歸去來李太白把酒問明月李長吉將進酒大蘇公赤壁前後賦協入聲律，此暗合其美耳。」或者陽關三疊也能暗合古法三疊之美，也未可知。還有祝鳳喈與古齋琴譜等也有陽關三疊新譜，雖然都是好事者所爲，也可供參考，此外我們所

見關於絕句的唱法者，就只有毛奇齡皇言定聲錄卷七所載的明寧王臞仙所纂「唐樂笛字譜」現錄存如下，以使肄習：

宮調曲一首　嘆疆場（樂苑曰嘆疆場，宮調曲也。）

開（上尺）道（工六工尺上）行（工四）人（六工四）至（工四六工尺，）

妝（工六）梳（工尺）對（六四）鏡（四工工尺）臺（四上尺上四六。）

淚（四尺上）痕（六工六四）猶（上尺尺）未（尺工尺上四）滅（工四四六工尺尺，）

笑（工六工）臉（六工六四）自（四尺上上四）然（尺工六工工工）開（尺。）

1 2 | 35 321 | 3 6 | 5 3· 6 | 365 32 |
開　道　行　人　至

3 5 | 3 2 | 5 6 | 6 3 3 2 | 61 21 65 |
妝　梳　對　鏡　臺

6216 | 5 356 | 12 2 | 23 216 | 3665 322 |
淚　痕　猶　未　滅

3 53 | 5 356 | 62116 | 235 333 | 2 — 1 ||
笑　臉　自　然　開

商調曲一首　大酺樂（樂苑曰：大酺樂，商調曲也。）

淚（上六）滴（尺上）珠（工六四）難（工六四）盡（上尺上四，）

容（尺工六工）殘（尺工六）玉（工四六）易（四仩四六四）銷（六四六工。）

D＝商調

1　5	2　1	6 5　3	3　5 6	1　2 1　6
淚	滴	珠	難	盡
2 3　5 3	2　3 5	3 6　5	6 i 6 5　6	5 6 5　3
容	殘	玉	易	銷

正宮調一首　桂花曲

按毛氏序云：先臣曰：幼時聽先司馬臣唱桂華曲笛字譜云王新建籍寧府得之所俘老樂工者，其二三四句譜字尚存，但無首一句耳。按白樂天集有聽都子歌是聽桂花曲者。其詩曰：「都子新歌有性靈，一聲格轉已堪聽。更聽唱到嫦娥字，猶有樊家舊典型。」此即唱法。其云「一聲格轉」者，以其唱試問二字，是高字已及領調字矣。故轉到嫦娥字，當如矩然折方而下，所謂格轉也。此即樂記所謂矩中矩者也。又有聽唱桂花曲詩「桂花詞意慢丁寧，唱到嫦娥醉復醒；」所云詞意丁寧者，以歌時多頓折，如丁寧然，然感人處仍在唱到嫦娥字，故云。又云：「唱道嫦娥醉復醒，」此亦最善道唱法者。但一三四譜字，又以口授不復存，今祇存第二句矣。其譜字與宮

此一譜的譜字，尚有可疑處，已經訂正，因附載于此：

遙知天上桂花孤，（譜字亡）

試（工尺）問（工寸）（六工工尺）（上寸）（尺四六工）嫦（工寸）（四上尺四四四六）

娥（工寸）（六四工工工）肯（尺寸）（上四）娶（上上上四）（六寸）（四上四六四工工工尺）

無（上寸）（尺工工工）（尺寸）。

月中亦有閒田地，

何不中央種兩株。（譜字亡）

按譜字傍寸是拍字。以上三曲譜，胡彥昇樂律表微卷四謂：「其音節與今時歌曲相同，是否唐曲，雖不可知；以觀一字一聲而四聲俱不諧者，其得失較然可見。」可見存此也可略窺絕句唱法的遺聲了。

第七章 宋代的歌詞

一 音樂起源說

五代宋的「音樂文學」就是「詞」了。詞上承於詩，下沿爲曲，萬紅友詞律發凡曾說詞與詩的關係如下：——

「……如菩薩蠻憶秦娥憶江南長相思等，本是唐人之詩，而風氣一變，遂有長短句之別；故以此數闋爲詞之鼻祖，不必言已。若清平調小秦王竹枝柳枝等，竟無異於七言絕句，與菩薩蠻等不同。如專論詞體，自當捨而弗錄；故諸家詞集不載此等調，而花菴草堂等選亦不收也。蓋溯而上之，如樂府諸作，爲長短句者頗多，何可勝收乎？後人則以此等調爲詞嚆矢，遂取入譜……」

我們再打開詞律一看，如紇那曲羅嗊曲本五言絕句，拋球樂本五言六句；回波詞本六言絕句，採蓮子浪淘沙八拍蠻阿那曲欸乃曲本七言絕句；字字雙也是七言絕句，俱用韻。又如梧桐影花非花本長短句詩，而後人名之爲詞；章臺柳本只是詩，後人採入詞譜。再看初唐盛唐的樂府歌詞，自李白的清平調到元結的欸乃曲，都是整齊的律詩絕句。胡適之先生在「詞的起源」一篇（清華學報第一卷第三期）曾舉幾個好例，如說：「張說集子裏有幾首歌詞，注明樂調的，如蘇摩遮——後來詞調中有蘇幕遮——五首，每首下注「億歲樂」三字，其詞皆是七言絕句。又如舞馬詞六首，前二首各注「聖代昇平樂」，後四首各注「四海和平樂」，而其詞皆爲六言絕句。又破陣樂

二首是舞曲，其詞皆爲六言律詩，與詞調中所謂「謫仙怨」相同。」綜上可見詞就是從「詩」脫胎出來的了。所以有一派人便主張「詩餘起源說」，以爲詞的起源的歷程，是全由律詩絕句添上一些聲音。宋翔鳳樂府餘論說：「謂之詩餘者，以詞起于唐人絕句，如太白之清平調，即以被之樂府，太白憶秦娥菩薩蠻皆詞之變格，爲小令之權輿。旗亭畫壁諸唱，皆七言絕句，後至十國時，遂競爲長短句，自一字兩字至七字，以抑揚高下其聲，而樂府之體一變，則詞實詩之餘，遂名曰詩餘。」這種說法，很能看出詩詞線索的聯絡，和文體的新趨勢，和我們極力主張的「音樂起源說」本沒有多大衝突，不過我們卻要更進一步謂詞的起源，完全是由音樂變遷的關係罷了。

俞彥說：「六朝至唐樂府不勝詰曲，而近體出；五代至宋，詩又不勝方板，而詩餘出。唐之詩宋之詞，甫脫穎而傳遍歌者之口。」又說：「詩亡然後詞作，非詩亡，所以歌詠詩者亡也。」紀昀說：「古樂府在聲不在詞，唐人不得其聲，……其時採詩入樂者，僅五七言絕句，或律詩割取其四句；依聲製詞者，初體竹枝柳枝之類，猶爲絕句，繼而望江南菩薩蠻等曲作焉。至宋而傳其歌詞之法，不傳其歌詩之法。」成肇麐七家詞選敍說：「十五國風息而樂府興，樂府微而歌詞作。其始也皆非有一成之律以爲範也，抑揚抗墜之音，短修之節，運轉于不自已，以蘄適歌者之吻；而終乃上躋於雅頌，下衍爲文章之流別。詩餘名詞，蓋非其朔也。唐人之詩未能盡被弦筦，而詞無不可歌者。」綜上各家說法，詞的起源是由于音樂的變遷，已經是決無疑義了。但各家卻都沒有指出律絕怎樣變詞的音樂的痕迹，在這裏我詩舉各種音樂起源說，來作這一個問題的答案：

（一）泛聲說——朱子語類第一四〇云「古樂府只是詩，中間卻添許多泛聲，後來怕失了泛聲，逐一添個

實字遂成長短句，今曲子便是。」

（二）和聲說——沈括夢溪筆談卷五云：「詩之外又有和聲，則所謂曲也。古樂府皆有聲有詞，連屬書之，如曰：賀賀賀何何何之類，皆和聲也。今管絃之中，纏聲亦其遺法也。唐人乃以詞填入曲中，不復用和聲。」又全唐詩第一二函第一〇册，有關于詞的一條小注，即用筆談和聲兩字來解釋道：「唐人樂府原用律絕等詩，雜和聲歌之；其并和聲作實字，長短其句，以就曲拍者，爲塡詞。」

（三）纏聲說——徐養源律呂臆說聲依永說云：「唐以前無不歌之詩，至唐中葉始有塡詞之法。沈括曰：古樂府音有聲有詞，連屬書之，如賀賀賀何何何之類，皆和聲也。今管絃之中，纏聲亦其遺法，唐人乃以詞填入曲中，不復用和聲。朱子亦言：古樂府句中多有泛聲，今人恐失此泛聲，逐一添字以實。朱子說與存中合，泛聲即和聲纏聲也。自塡詞之法興，古法遂不可致，亦音家變更之大者。」

（四）散聲說——方成培香研居詞麈卷一有「原詞之始，本于樂之之散聲」一條，他說得最好：「古者詩與樂合，而後世詩與樂分。古人緣詩而作樂，後人倚調以塡詞，古今若是其不同，而鐘律宮商之理，未嘗有異也。自五言變爲近體，樂府之學幾絕，唐人所歌多五七言絕句，必雜以散聲，然後可比之管絃。如陽關詩必至三疊而後成音，此自然之理，後來遂譜其散聲以字句實之，而長短句興焉。故詞者所以濟近體之窮，而上承樂府之變。培雖爲此說，未敢自信，後見朱子全集有云：古樂府只是詩中間添卻許多泛聲，後來人怕失了那泛聲，逐一聲添個實字，遂成長短句，今曲子便是；始信鄙說之不謬。」

由上泛聲、和聲、散聲、纏聲、四說，論詞的起源，都是本於樂之虛聲。所以宋胡仔苕溪漁隱叢話後集卷三十九謂：

『唐初歌舞辭多是五言詩或七言詩，初無長短句，自中葉後至五代漸變成長短句，及本朝則盡爲此體。今所存止瑞鷓鴣小秦王，必須雜以虛聲，乃可歌耳。』沈雄柳塘詞話卷二云『唐人歌詞皆七言而異其名；渭城曲爲陽關三疊，楊柳枝後爲添聲，若采蓮竹枝當日遂有俳調，如竹枝，女兒，年少，舉棹，同聲附和，用韻接拍之類，不僅雜以虛聲也。』再看張志和的漁父詞，在宋代音律失傳不可歌，山谷增句作鷓鴣天，東坡添上一些字，用浣溪紗歌之。李如篪說：『漁父詞以鷓鴣天歌之，甚協音律，但語少聲多耳。』由此種種例證，可見由五七言絕詩變爲歌詞，完全是由於歌詩之法已變而爲歌詞之法。前章說過，絕句的歌法全靠在音樂中插以和聲或散聲，到了五代宋便幷和聲或散聲填作寫字，這便是長短句的起源——詞如何產生的音樂的起源說。試舉一例爲證，如唐玄宗好時光詞曰：

『寶髻「偏」宜宮樣，「蓮」臉嫩，體紅香。眉黛不須「張敞」畫，天教人鬢長。莫倚傾國貌，嫁取「箇」有情郎。彼此當年少，莫負好時光。』

原來五言八句，劉毓盤先生疑其中間『偏』『蓮』『張敞』『箇』等字，『本屬和聲，後人改爲實字。』又如朱希眞的楊柳枝詞曰：

『江南岸，柳枝，江北岸，柳枝，折送行人無盡時，恨分離，柳枝。酒一杯，柳枝，淚雙垂，柳枝。君到長安百事違，幾時歸？柳枝。』

詞律注云『此柳枝二字，當如竹枝，女兒，歸棹，年少，作和歌之語，今他無可考，仍以大字書之，且因時、離、等字，卽

叶枝字韻故耳。」可見這首新翻的楊柳枝，正是將和聲填作實字的好例，而詞的起源，完全是音樂變遷的關係，也不待詳證而自明了。

我們要知詞的音樂起源，還須曉得唐宋音樂的區分，蔡寬夫詩話云：（漁隱叢話前集卷十六引）

「近時樂家多爲新聲，其音譜轉移，類以新奇相勝，故古典多不存。頃見一教坊老工言：惟大曲不敢增損，往往猶是唐本，而絃索家守之尤嚴。故言涼州者謂之「護索，」取其音節繁雄；言六么者謂之「轉關，」取其聲調閑婉。元微之詩云：涼州大遍最豪嘈，綠要散序多籠撚。「護索」「轉關」豈所謂豪嘈籠撚者邪？唐起樂皆以絲聲，竹聲次之，樂家所謂細抹將來者是也。故王建宮詞云：琵琶先抹綠腰頭，小管丁寧側調愁。近世以管色起樂，而猶存細抹之語，蓋沿襲弗悟爾。」

由這段我們便得到關于宋代音樂的兩個要點，兩個甚麽要點呢？

（1）唐起樂以絲聲爲主，宋代以管色起樂。

（2）宋代音譜類以新奇相勝。

肯定了這兩個要點，於是我們纔好開始研究。案藝苑巵言謂詞名起自胡羌，（原文昔昔鹽阿鵲鹽阿濫堆突厥鹽疏勒鹽阿那朋之類，詞名之所由起也；其名不類中國者，歌曲變態，起自羌胡故耳。然自昔昔鹽排律外，餘多七言絕，有其名而無其調。）其實何但詞名如此，就是當時歌詞所用的聲音樂器和譜法，也都是受外族影響的。先說聲音，毛稚黃曾從管韻方面，來證明慢聲之歌，實起於宋。他說：「隋唐以前無今世曲，以詩歌入樂唱，即同于曲；其歌

之之法今已失傳，然余嘗謂古曲無慢聲，何也？予古人之用韻而知之也。今詩韻之緝合葉洽四部，皆閉口入聲也，閉口之韻，法無旁通，而余觀宋人作填詞，其通韻雖不專于閉口，即閉口而無他韻合用者，亦不一而足。至元周德淸著「中原音韻」竟廢入聲，其所以無入聲者，凡唱曲作腔，多須曼聲，若入聲而閉口，則其音譎然而止，豈復能爲曼聲而作腔乎。此所以宋人塡詞已混閉口入聲于他韻，而挺齋全舉而廢之也。然塡詞入宋始爲長調，號爲慢調，則慢聲之歌，實起于宋，唐以前故無之，此一證矣。又觀唐人詩韻緝合葉洽四閉口入聲各列韻末，是唐人詩歌入唱者，皆用入聲閉口矣，若有慢聲，豈能用之乎？」（應撝謙古樂書歌聲詩譜第十二引）可見在宋代確曾發生一種新聲。又杜佑通典卷一百四十六末一段四方樂一條，有「又有新聲自河西至者，號胡音，聲與龜茲樂散樂，俱爲時重，諸樂咸爲之少寢。」這話很可注意。再看托克托等所修金史卷三十九本朝樂典一段云：「世宗九年十一月庚申，上宴于東宮，命奏新聲。……辭律不傳。十三年四月乙亥，上御睿思殿命歌者歌女直詞。」（案元周德淸中原音韻作詞十法云：「如女眞風流體等樂章，皆以女眞人音樂歌之，」可爲旁證。）原來宋代遼金和宋接壤，在文學上當然不能沒有影響。如浪淘沙本二十八字，而宋周邦彥的浪淘沙慢就有一百三十三字了。這首慢聲之歌，萬紅友說他「精綻悠揚，眞千秋絕調」但不能說與胡部新聲無關。並且沈括筆談卷五述當時的樂律界情形，謂：「隋柱國鄭譯始條具十二均，展轉相生爲八十四調，淸濁混淆，紛亂無統，競爲新聲。自後又有犯聲、側聲、正殺、寄殺、偏字、雙字、半字之法。」又補筆談云：「諸調殺聲亦不能盡歸本律，故有祖調、正犯、偏犯、傍犯、又有寄殺側殺遞殺順殺、凡此之類，皆後世聲律瀆亂，多務新聲，律法流散；然就其間亦自有倫理，善工皆能言之。」更可見從音樂上觀察，宋詞除接受唐代

西方樂的影響以外，實完全受北方強烈音樂的影響最大。不過唐宋音樂的不同，最重要而可考的，還是在於所用樂器和講法的方面，而那種以音樂爲依歸的歌詞的活動，也只能活動於所依附產生的這個新音樂的時代。

（二）樂器方面　宋無名氏續墨客揮犀卷七云：『聞今州郡有公宴，將作曲，伶人呼細抹將來，此是何義？對曰：凡御宴進樂，多以弦聲發之，然後衆樂和之，故號絲抹將來。今所在起曲，遂先之以竹聲，不唯訛其名，亦失其實矣。』這段話和蔡寬夫詩話引王建宮詞『琵琶先抹綠腰頭，』和凌廷堪燕樂考源燕樂以琵琶爲首的話，是不謀而合了。不過琵琶曲在唐代雖最盛行，到了後來也終不免隨着音樂的變遷而漸失傳。如元稹詩云：『琵琶宮調八十一，三調弦中彈不出。』琵琶共有八十四調，稹詩言八十一調，那三調爲甚麼彈不出呢？這不是失傳的鐵證了嗎！唐段安節琵琶譜序云：『琵琶八十四調內，黃鐘太簇林鐘宮聲弦中彈不出，須管色定弦，其餘八十一調皆以此三調爲準，更不用管色定絃；』既然開始要用管色定弦，便是以管色爲主，還能說以琵琶爲主嗎？所以蔡氏詩話接着便謂『近世以管色起樂，』認管色爲宋樂之首，簡直拿他調聲了。陳暘樂書有一段最明顯的記載道：『觱栗一名悲篥，一名笳管，以竹爲管，以蘆爲首，狀類胡笳而九竅。後世樂家者流，以其旋宮轉器，以應律管，因譜其音爲衆器之首，至今鼓吹教坊用之，以爲頭管。（按事物紀原云：今胡部在管音前，故云頭管）（卷一百三十）又沈括夢溪筆談有許多地方談宋燕樂的，但他也說：『近世樂聲漸下，嘗以問教坊樂工，云：教坊管色，歲月浸深，則聲漸差，輒復一易，祖父所用管色，今多不可用。』（補筆談卷一）又徐養源管色考也說：『宋世調聲俱用管色，元明以來始有簫色笛色，今管色廢久矣。』綜上各說，可見宋代燕樂，確實是以管色爲主，而在這時代的音樂文學——詞——也是用管

色來演奏的。

（二）樂譜方面。我們由蔡氏詩話『音譜轉移，類以新奇相勝；』這十個字看起來，便知宋代是曾發明了一種新譜，就是現在流傳的工尺字譜。案字譜的起源，凌廷堪在晉泰始笛律匡謬說：『字譜始于隋龜茲人蘇祇婆之琵琶，故唐人因之而定燕樂；沈括夢溪筆談及遼史樂志皆載字譜，本唐人之舊也；』這番話是不大靠得住的。所以徐養源在字譜考（荀勗笛律圖注附錄）一篇裏，一方面說遼史樂志所載的字譜，就是唐之遺聲，一方面又疑惑到唐人何以都沒有講到字譜。他說：『字譜蓋起于唐也，宋人論字譜者，就予所見莫先于沈括筆談。沈氏亦不言字譜所起，蓋宋與遼皆承唐後，當沈氏時，字譜之行久矣。（括又引唐賀懷智琵琶譜云：琵琶八十四調內，黃鍾太簇林鍾宮聲弦中彈不出，須管色定弦；是時已有管色之名，未知有字譜否？懷智，天寶時樂工也。）然唐人樂書如南卓羯鼓錄段安節樂府什錄之類，及新舊史志，俱略不及何耶？』陳蘭甫聲律通考更痛快地駁凌氏道：『字譜始見於宋人書，為前所未有，何由定其為龜茲樂？』（卷八）的確，最早的字譜實見於遼史樂志和宋國朝會要。遼史樂志云『大樂聲各調之中，度曲協音，其聲凡十，曰五凡工尺上一四六勾合，近十二雅，律於律呂各闕其一，猶雅音之不及商也。』這就是字譜的緣起。然遼史是元脫脫等編纂，時代較晚，並不能拿來證明字譜卽是龜茲的琵琶七調，我們倒可以拿來證明字譜是起於管色傳入中國以後無疑。至於國朝會要（太宗因革禮十八）更為明白了。原文云：『景祐二年六月修大樂，李照言：夫胡部之有篳篥，相傳目之為漾柱，此言篳篥之聲，于胡部管色之中最得其實，不可增減其聲，是故謂之漾柱。其曲法用十字，已極盡人手指之力，過此不可能也。以此十字，能應方響十六聲，若方響中去其

清聲四版，算築中去其五六兩字，則胡部調曲不可成矣。」案五六即是字譜，這段不是分明證明字譜就是管色的字譜嗎？並且宋陳暘之作樂書，是在北宋建中靖國之間，他的話自然是最可靠的，他在說頭管後，又說「今教坊所用，上七空，後二空，以五凡工尺上一四六勾合十聲譜其聲；」可見字譜無疑乎是管色的字譜，並且就是宋詞的樂譜了。

二　詞的唱法

詞是可歌唱的音樂文學，所以唐崔令欽的教坊記，列曲調自獻天花至同心結一共三百二十五名，許多都是詞家所傳小令，而唐書藝文志竟列之於經部樂類，這不是證明了唐時無所謂詩與詞之分，凡詩都可歌，詞尤其都可歌嗎？現在試略舉本書詞名常見者，以便參攷。

浣溪沙，浪淘沙，菩薩蠻，臨江仙，西江月，蘇幕遮，
訴衷情，巫山一段雲，三臺，魚歌子，生查子，南鄉子，
采蓮子，雨霖鈴，女冠子，夢江南，南歌子，八拍蠻，
醉花間，烏夜啼，摘得新，綠　腰，長相思，洞仙歌，
破陣子，撥棹子，山花子，清平樂，帝臺春，破陣樂，
醉鄉遊，摸魚子，十拍子，酒泉子，甘州子，風流子，
紅娘子，蘭陵王，入陣樂。

音樂與詞既結合成這樣關係，因此萬樹詞律序便說：「以此知今之詞，古之樂也。」王圻續文獻通考論歌曲也說：「長短句如調笑令菩薩蠻六幺河傳等曲，至宋爲盛，西江月點絳脣等詩餘，皆可絃歌。」我們再看那時候倡妓歌詞的情況，如沈義父樂府指迷所說：「秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及閙井做賺人所作。只緣音律不差，故多唱之，求其下語用字，全不可讀。」由此可見在五代宋詞人塡詞以前，已有許多歌妓舞女在那裏傳播新聲，引了那些名士們依曲拍爲句，替她們做詞的時候，于是詞便成了代表時代的音樂文學了。最有名的是柳屯田作樂章集的一段故事。葉夢得避暑錄話記道：

「柳永善爲歌詞，教坊樂工每得新腔，必求永爲詞，始行於世。余仕丹徒，嘗見一西夏歸朝官，云：凡有井水處，卽能歌柳詞，亦言其傳之廣也。」

又晏幾道小山詞跋道：

「……始時沈十二廉叔，陳十君龍家有蓮鴻蘋雲，品淸謳娛客，每得一解，卽以草授諸兒，吾三人持酒聽之，爲一笑樂。已而君龍疾廢臥家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂與兩家歌兒酒使，俱流轉於人間。」

又吹劍錄一段記載：

「東坡在玉堂日，有幕士善歌，因問我詞何如柳七？對曰：柳郎中詞只合十七八女郎執紅牙板，歌「楊柳岸曉風殘月，」學士詞須關西大漢，抱銅琵琶，執鐵綽板，唱「大江東去。」東坡爲之絕倒。」

又蔡絛鐵圍山叢談記道：

「少游女婿范仲溫字元實，常預貴人家會。貴人有侍兒喜歌秦少游長短句，坐間略不顧及，酒酣懽洽，始問此郎何人。仲溫遽起叉手對曰：某乃「山抹微雲」女婿也，聞者爲之絕倒。」

由上可見詞的唱法在宋時代傳布之廣；然追溯起來，真正新的音樂文學——詞——的成立，仍不能不歸功五代，詞到南唐二主已經開始變舊聲作新聲了。徐釚詞苑叢談記道：

「唐主嘗製小詞云會宴桃源深洞，一曲舞鸞歌鳳。長記別伊時，和淚出門相送。如夢，如夢，殘月落花煙重。此莊宗自度曲也。又古今詞話云：後唐莊宗修內苑，掘得斷碑，中有三十二字。莊宗使樂工入律歌之，名曰宴桃源，一名憶仙姿。」

這就是詞在音樂上成功的時代了。自此以後，由北宋到南宋，引而伸之，至於一腔數十百字，有所謂「側犯」「二犯」「三犯」「四犯」，比前音樂更進化了。一直到元遺山所有的詞，都是可以歌唱的。我們現在只要打開徐釚的詞苑叢談，或張宗橚的詞林紀事一看，隨手可得許多的實證，來證明這一句話。現在即把我搜集所得的錄之：

（其一）道山詩話：晏文獻公爲京兆，辟張先爲通判，新納侍兒，公甚屬意。先能爲詩詞，公雅重之。每張來，令侍兒出侑觴，往往歌子野所爲之詞。

（其二）后山叢談：文元賈公居守北都，歐陽永叔使北還，公預戒官妓辦詞以勸酒，妓唯唯，復使都廳召而喻之，妓亦唯唯，公怪歎以爲山野。既燕，妓奉觴歌以爲壽，永叔把盞側聽，每爲引滿，公復怪之，召問所歌，皆其詞也。

（其三）後山詩話云：柳三變游東都南北二巷，作新樂府，骫骳從俗，天下詠之，遂傳禁中。宋仁宗頗好其詞，每

對酒必使侍妓歌之再三。三變聞之，作宮詞醉蓬萊，因內官達後宮，且求其助，仁宗聞而覺之，自此不復歌此詞矣。

（其四）古杭雜記云：太學鄭文秀川人，其妻孫氏寄憶秦娥詞云：『花深深，一鈎羅襪行花陰。行花陰。閒將柳帶，試結同心。日邊消息空沈沈。畫眉樓上愁登臨。愁登臨。海棠開後，望到如今。』一時傳播，酒樓妓館皆歌之。

（其五）研北雜志云：小紅范成大青衣也，有色藝，成大請老，姜夔詣之。一日授簡徵新聲，夔製暗香疏影兩曲，成大使二妓歌之，音節清婉。成大尋以小紅贈之。其夕大雪，過垂虹，賦詩曰：『自喜新詞韻最嬌，小紅低唱我吹簫。曲終過盡松陵路，回首烟波十里橋。』夔善自度曲，吹洞簫，小紅歌而和之。

（其六）古今詞話云：辛稼軒守南徐日，每命侍姬歌其所作賀新涼，自誦其中警句：『我見青山多嫵媚，料青山見我應如是；』與『不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳。』歌竟，拊髀自笑。顧問座客何如？既而作永遇樂『千古江山英雄，無覓孫仲謀處。』特置酒招客，使妓按歌，自擊節。

（其七）劉改之過作唐多令云：『蘆葉滿汀洲，寒沙帶淺流。二十年重過高樓。柳下繫船又未穩，能幾日，又中秋。黃鶴斷磯頭，故人曾到否？舊江山都是新愁。欲買桂花同載酒，終不似少年遊。』劉此詞，楚中歌者競唱之。

（其八）鐵圍山叢談云：宣和初，燕樂初成。八音告備。因作徵招角招，有曲名黃河清慢者，音調極韶美。晁次膺作此詞時，天下無問遐邇大小，雖偉男髫女，皆爭唱之。

（其九）西秦張叔夏玉田詞云：沈梅嬌杭妓也，忽於京都見之。把酒相勞苦，猶能歌周清真意難忘臺城路二

曲因屬余記此事，詞成，以羅素帨書之。

（其十）京師城外萬柳堂亦一宴遊處也，野雲廉公一日於中置酒，招疏齋盧公松雪趙公同飲。時歌兒劉氏名解語花者，左手折荷，右手執杯，歌小聖樂云：「綠葉陰濃，徧水亭池閣趁涼多。海榴初綻，朵朵蹙紅羅。乳燕雛鶯弄語，對高柳鳴蟬相和。驟雨過，似瓊珠亂撒，打遍新荷。人生百年有幾，念良辰美景，休放虛過。富貴前定，何用苦張羅。命友邀賓賞飲芳醑，淺斟低歌且酩酊，從教二輪來往如梭。」（右調元遺山製。）

由上舉例，可見詞是可歌無疑了。作詞而不可歌，即如東坡說者謂其「詞雖工而多不入腔，正以不能唱曲；」（漁隱叢話卷四十三引）其實蘇詞并非絕對不可唱，只是曲子中縛不住耳。藝苑巵言說得好：「昔人謂銅將軍，鐵綽板，唱蘇學士大江東去；十八九歲好女子唱柳屯田楊柳岸曉風殘月，爲詞家三昧。然學士此詞亦自雄壯，感慨千古，果令銅將軍於大江奏之，必能使江波鼎沸。至咏楊花水龍吟慢，又進柳妙處一塵矣。」宋翔鳳樂府餘論也說、「人謂蘇詞多不諧音律，則以聲調高逸，驟難上口，非無曲度也。（原注如今日俗工不能度北西廂之類）」又說：「山谷詞尤俚，絕不類其詩，亦欲使歌也。」可見作詞必可歌唱，然後纔算大家；如現在的詞人不知協律，有詞無聲，也還可叫一聲『詞』嗎？張叔夏詞源說他的先人諳曉音律「每作一詞，必使歌者按之，稍有不協，隨即改正；」又說：「述詞之人，若只依舊本之不可歌者，一字塡一字，而不知以訛傳訛，徒費思索，當以可歌者爲工。」萬紅友則簡直只認與音樂有關的纔算作家，他說：「明人于律呂無所授受，其所自度，竊恐未能協律；」可見詞也不可妄作了。

詞的唱法，現在早已失傳，馮定遠古今樂府論云：「宋人長短句今亦不能歌，然嘉靖中善胡琴者，猶能彈宋詞。」

（聲律表微卷四論歌詩引）其實宋詞本用管色演奏，這裏用胡琴來彈，已早不是宋人的舊唱法了。直到現在，宋詞更不可歌，我們雖也可以學吳梅先生的辦法，于無法之中想得一個捷徑，就是『南宋舊譜既不可復，姑以歌曲之法歌詞。』（見國學研究會演講錄上第一集頁二十一）這雖然比諸空談音律的好得多，但既非宋人的本來唱法，自也不便說所唱的就是『詞』了。並且詞之變曲，正當『詞』體漸不入歌的時候，可見『音樂文學』古今遞傳，宋詞到了金元時代，也不得不變而爲曲，到了現在當然要不可歌了。然詞雖不可歌，而關于歌詞的方法，如拍子的規定，倘有張炎詞源『拍眼』一篇，歌聲應拍之法，也還有『謳曲旨要』一篇，可供參攷研究，現在均錄之如下，作這一段的結束：

拍眼

法曲、大曲、慢曲之次引近，輔之皆定拍眼。蓋一曲有一曲之譜，一均有一均之拍，若停聲待拍，方合樂曲之節。所以衆部樂中用拍板名曰齊樂，又曰樂句，即此論也。南唐書云：王感化善歌謳，聲振林木，繫之樂部，爲歌板色後之樂棚。前用歌板色二人，聲與樂聲相應，拍與樂拍相合。按拍二字，其來亦古，所以舞法曲大曲者，必須以指尖應節，俟拍然後轉步，欲合均數故也。法曲之拍與大曲相類，每片不同，其聲字疾徐，拍以應之。如大曲降黃龍花十六當用十六拍，『前袞』『中袞』六字一拍，要停聲待拍，取氣輕巧。『煞袞』則三字一拍，蓋其曲將終也。至曲尾數句，使聲字悠揚，有不忍絕響之意，似餘音繞梁爲佳。惟法曲散序無拍，至歌頭始拍。若唱法曲、大曲、慢曲，當以手拍。『纏令』則用拍板，嘌吟說唱諸公調，則用手調兒，亦舊工耳。（此句似有誤字）慢曲有大頭曲，

疊頭曲；有打前拍，打後拍。拍有前九，後十一，內有四豔拍。引近則用六均拍，外有序子，與法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍。傳俗序中四片，其拍頗碎，故「纏令」多用之。繩以慢曲八均之拍，不可；又非慢二，急三拍，與三臺相類也。曲之大小皆合均聲，豈得無拍？歌者或斂袖，或掩扇，殊亦可哂。唱曲苟不按拍取氣，決是不均，必無節奏，是說非習於音者不知也。

謳曲旨要

歌曲令曲四掯勻，破近六均慢八均。官拍豔拍分輕重，七敲八掯靸中清。
大頓聲長小頓促，小頓才斷大頓續。大頓小住當韻住，丁住無牽逢合六。
慢近曲子頓不疊，歌颯連珠疊頓聲。反掣用時須急過，折拽悠悠帶漢音。
頓前頓後有敲掯，聲拖字拽疾爲勝。抗聲特起直須高，抗與小頓皆一掯。
腔平字側莫參商，先須道字後還腔。字少聲多難過去，助以餘音始繞梁。
忙中取氣急不亂，停聲待拍慢不斷。好處大取氣流連，拗出少入氣轉換。
哩字引濁囉字清，住乃哩囉頓㗴唵。大頭花拍居第五，疊頭豔拍在前存。
舉末輕圓無磊磈，清濁高下縈纏比。若無含韻強抑揚，即爲叫曲念曲矣。

由上所用的音樂術語，有許多現在不能解釋的。但可考的如拍板，案王元之小畜集有拍板謠，略云：「麻姑親採扶桑下，練脆排焦其數六。雙成捧立王母前，曾按瑤袍白雲曲。律呂與我數自齊，絲竹望我爲宗師。總領節奏在術

內，歌聲之人無我欺。」看這首詩，便知宋時拍板的重要。拍子有所謂花拍，即今之贈板。大曲十六拍，如歐陽修詞云：『貪看六么花十八』」碧雞漫志云：『此曲內一疊名花十八，前後十八拍，又四花拍，共二十二拍。』可見當時唱法，似亦非嚴限按譜直歌，兼許人停聲待拍，使聲字悠揚，待拍子經過而後轉腔，這便謂之「善過度」。如沈括夢溪筆談卷五有一段論詞的唱法道：『古之善歌者有語：謂當使聲中無字，字中有聲。凡曲止是一聲，清濁高下，如縈縷耳；字則有喉脣齒舌等音不同，當使字字舉本皆輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊，此謂聲中無字。古人謂之如貫珠，今謂之善過度是也。如宮聲字而曲合用商聲，則能轉宮爲商歌之，此字中有聲也。善歌者謂之內裏聲，不善歌者聲無抑揚，謂之念曲；聲無含韞，謂之叫曲。』由上的話，與詞源謳曲旨要有些相符，是很值得注意的。

三　詞譜考

詞既可歌，就自然應有「樂譜」和「歌餘」了。然詞之樂譜，即在當時同一歌詞，而各家所點拍板，已各不同。宋末沈義父樂府指迷說：『古曲譜多有異同，至一腔有兩三字多少者，或句法長短不等者，蓋被教師改換。亦有嘌唱一家，多添了字，吾輩只當以古雅爲主，如嘌唱之腔不可作。』可見在宋代詞譜已很成問題的了。又如張叔夏詞源「音譜」一條云：『先人曉暢音律，有寄閒集，旁綴音譜，刊行于世；』現在這本張斗南的音譜，也早失傳了。詞之歌餘流傳到現在的，只有「類編草堂詩餘」一書，此書編于慶元以前，是爲着歌唱的便利作的。內容如題：

春景——如秦少游憶王孫，如夢令，黃山谷驀山溪，周美成浣溪沙。

夏景——如周美成憶王孫，劉巨源濟平樂，柳耆卿訴衷情近。

秋景——如周美成霜葉飛，秦少游搗練子。

冬景……如六一居士憶王孫，秦少游如夢令，黃叔暘菩薩蠻。

夜景……如黃叔暘南鄉子，李知幾臨江仙。

宋翔鳳樂府餘論說：『詞分小令中調長調者，以當筵作伎以字之多少，分調之長短，以應時刻之久暫。（原注如今京師演劇，分小齣中齣大齣相似。）草堂一集，蓋皆以徵歌而設，故別題春景夏景等名，使隨時即景，歌以娛客。題吉席慶壽，更是此意。其中詞語，間與集本不同；其不同者恆平俗，亦以便歌。以文人觀之，適當一笑，而當時歌伎，則必需此也。』（按沈義父樂府指迷云：「秦樓楚館所歌之詞，甚至詠月卻說雨，詠春卻說涼。如花心動一詞，人目之爲一年景。」可爲旁證。）又王驥德曲律卷四云：『宋詞見草堂詩餘者往往妙絕，而歌法不傳，殊有遺恨。予客燕日，亦嘗即其詞爲各譜今調，凡百餘曲，刻見方諸館樂府。』由此可見草堂詩餘雖不知其歌法如何，而要之是當時的歌錄，是沒有疑義的了。

詞的舊譜流傳到清初的，本有樂府渾成一書，祇『林鐘商』一調中，所載譜便有二百餘闋，不過這書現已失傳。剩下來的，祇有明王驥德曲律卷四所載『娋黛譜』及『小品譜』三段，又不全舉其目，這真不能不算『音樂文學史』上一大憾事了。王驥德曲律原文照錄如左：（曲律有廣倉學宭叢書甲類第二集本）

予在都門日，一友携文淵閣所藏刻本樂府大全又名樂府渾成一本見示，蓋宋元時詞譜，（即宋詞，非曲譜）止林鐘商一調中，所載詞至二百餘闋，皆生平所未見。以樂律推之，其書尚多，當得數十本。所列凡目，亦世所不

傳。所畫譜絕與今樂家不同。有卜算子浪淘沙鵲橋仙撲蝴兒西江月等皆長調，又與詩餘不同。有嬌木笪則元人曲所謂喬木查，蓋沿其名而誤其字者也；中佳句有「酒入愁腸，誰信道都做淚珠兒滴；」又「怎知道恁他憶，再相逢瘦了；」總信得皆前人所未道。以是知詞曲之書，原自浩瀚，卽今曲亦當有詳備之譜，一經散逸，遂幷其法不傳，殊爲可惜。今列其目並譜於後，以存典型一斑。

林鐘商目，隋呼歇指調

娋聲	品（有大品小品）	歌曲子	唱歌
中腔	踏歌	引	三臺
傾盃樂	慢曲子	促拍	令
序	破子	急曲子	木笪
丁聲長行	大曲	曲破	

娋聲譜

一ㄴるク乃

小品譜

一フㄴヲクムㄴ一マフㄴめリケク一ㄹリ乃

正天氣淒涼鳴幽砌向枕畔偏惱愁心盡夜苦吟

又

一しらりっしめクおし一つしすつクり一しらり

戴花簪酒酒泛金尊花枝滿帽笑歌醉拍手戴花簪酒

關於樂府渾成一書，在別處也有論到他的譜法的，我現在一起彙集起來，以便參攷：

（一）周密齊東野語卷十『混成集』條云（學津討原第十四集本），混成集修內司所刊本，巨帙百餘。古今歌詞之譜，靡不備具，只大曲一類凡數百解，他可知矣。然有譜無詞者居半。霓裳一曲共三十六段，嘗聞紫霞翁云：幼日隨其祖郡王曲宴禁中，太后令內人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音極高妙。翁一日自品象管作數聲，眞有駐雲落木之意，要非人間曲也。又言無太皇最知音，極喜歌木笪人者以歌杏花天，木笪遂補教坊都管。聞憶舊事，因書之以遺好事者，蓋二曲皆今人所罕知云。

（二）毛奇齡詞話卷二（西河合集本）云：四十八調至宋人詩餘，猶分隸之。其調不拘短長，有屬黃鐘宮者，有屬黃鐘商者，皆不相出入；非若今之譜詩餘者，僅以小令中調長調分班部也。其詳載樂府渾成一書。近人不解聲律，動造新曲，曰自度曲，試問其所自度者曲隸何律，律隸何聲，聲隸何宮何調，而乃撝然妄作，有如是耶？（方潤仁曰：四十八調亦非古律，但隋唐以來，相次沿革，必有所受之者，聲律微眇，宜以跡求，正謂此也。）

（三）方成培香研居詞麈卷二（嘯園叢書本第六函）云：齊東野語云：混成集修內司所刊，至具有駐雲落木之意，要非人間曲也云云。（中略）白樸天籟集，又有所謂權場譜者，惜此二書不傳，其調零落，後人編輯，僅存百

一而已。

由上樂府渾成即渾成集，可互相參證。所惜就是原書久佚，明閣本所存林鐘商一類失傳了，權場譜也失傳了，詞的樂譜流傳到現在的，只有「白石道人歌曲」一書，（彊村叢書本附張文虎舒藝室餘筆）可算吉光片羽。張文虎說：「宋人詞集存于今者，惟張子野柳耆卿分著宮調；其有旁譜者，惟堯章此集耳。」可見渾成集佚去以後，宋人歌詞之譜，祇有白石的詞譜，算得唯一重要的參攷書了。案白石道人歌曲卷五卷六自度曲，有揚州慢（中呂宮）長亭怨慢（中呂宮）淡黃柳（正平調近）石湖仙（越調）暗香（仙呂調）疏影惜紅衣（無射宮）角招（黃鐘角）徵招秋宵吟（越調）淒涼犯翠樓吟（雙調）等皆有旁譜，現在即將其暗香疏影兩譜列後，給朋友們大家研究一下。

暗香（仙呂宮）

辛亥之冬，予載雪詣石湖，止既月，授簡索句，且徵新聲。作此兩曲，石湖把玩不已，使工妓隸習之，音節諧婉，乃名之曰：暗香疏影。

[illegible]

舊時月色。算幾番照我，梅邊吹笛，喚起玉人，不管淸寒與攀摘。何遜而今漸老，都忘却春風詞筆。但怪得竹外疏花，香

[illegible]

冷入瑤席。江國正寂寂，嘆寄與路遙，夜雪初積，翠尊易泣，紅萼無言耿相憶。長記曾攜手處，千樹壓西湖寒碧。又片片

フム今リヌナゐ，
吹簫也幾時見得。

疏影

あ久ちろム一ムフ久リフリあム一ム人ムちマムリろリ久め久め久リㄥムマ一ムフリ久フ人与フム人ム
苔枝綴玉有翠禽小小枝上同宿。客裏相逢籬角黃昏無言自倚修竹。昭君不慣胡沙遠但暗憶江南江北。想佩環月

一め久リ久一ろリあリフムムフ今リ久一ム久リフリあム一ム人ムちマムリろリ久ゐ久ゐ久フムムマ一，
夜歸來化作此花幽獨。猶記深宮舊事那人正睡裏飛近蛾綠。莫似春風不管盈盈早與安排金屋。還教一片隨波去，

ムフリ久フ人与フム人ム一ゐムリ久一ろリあ。
又卻怨玉龍哀曲等恁時重覓幽香已入小窗橫幅。

這個旁譜寫的是當時俗字，舒藝室餘筆案云今譜法，合作「ム」，下四四並作「マ」，下一一並作「一」，上作「ム」，勾作「ㄥ」，尺作「人」，下工工作「エ」，下凡凡作「リ」，六作「久」，下五五並作「ゐ」，上五作「ろ」。陳澧聲律通考卷十說：「姜堯章填詞及自製曲，每字不注律呂，而注當時俗字。以朱子琴律說及詞源考之，可由俗字而得當時字譜，由當時字譜而得律呂，又以其宮調考之，可由律呂而得其宮商，又由宮商而得其工尺……此已不啻重譯而通矣。而一曲之中，俗字尚有不可識者。」可見我們現在研究姜譜，也是很不容易的事了。雖然戴長庚律話以不可識者為拍，但這話在陳蘭甫已疑其靠不住，所以我們在現在要想按譜唱曲，而詞譜法既已亡佚，詞也畢竟不可唱了。現在且引吳梅先生的話，作這一節的結束：

「白石自度曲十七支備書旁譜，前人解釋已詳，雖有參差，大抵不甚誤謬。至欲付諸歌喉，則仍有所不能，何也？以無節拍可考也。在姜譜未嘗無節拍，蹈與近世肆習者大異。是以工尺可以尋釋知之，而拍節則各持異說，無一人能折中定斷也。」

第八章　論劇曲

一

「曲」何以到了元時便發達呢？王弇洲說：

「宋未有曲也。自金元而後，半皆涼州豪嘈之習，詞不能按，乃爲新聲以媚之，而一時諸君，如馬東籬貫酸齋王實甫關漢卿張小山喬夢符鄭德輝宮大用白仁甫輩，咸富有才情，兼喜音律，遂擅一代之長。所謂宋詞元曲，信不妄也。」

這就是元曲的起源了。可見曲之發生，和當時音樂界之變動極有關係，因爲金元所用胡樂在中國當時漸漸盛行；而所傳入如大曲小曲之類，雖現在不知他的音調如何，從名字上看，已知道都是舊詞所不能合奏的，所以有更造新聲的必要。按王驥德曲律卷四云：

「元時北虜達達所用樂器，如箏纂琵琶胡琴渾不似之類，其所彈之曲，亦與漢人不同，見輟耕錄。不知其音調詞義如何，然亦各具一方之製，誰謂胡無人哉？今并識于此，以廣異聞。

大曲

哈八兒圖，口溫，也葛倘兀，畏兀兒，閔古里，起土苦里，跋四土魯海，舍舍弼，搖落四，蒙古搖落四，門彈搖落四，阿耶

兒虎桑哥兒苦不丁（江南謂之孔雀雙手彈）䇄剌（謂之白翎雀雙手彈）阿廝蘭扯弼（回盞曲雙手彈）

苦只把其（呂弦）。

小曲

哈兒火失哈赤（黑雀兒叫），阿林捺（花紅），曲律買，者歸，洞洞伯，牝疇兀兒，把擔葛失，削浪沙，馬哈相公，仙鶴，阿丁水花。

回回曲

伉俚，馬里某當當，清泉當當。

又曾敏行獨醒雜志卷五云：「先君嘗言：宣和末，客京師，街巷鄙人多歌番曲，名曰異國朝四國朝六國朝蠻牌序蓬蓬花等，其言至俚，一時士夫亦皆可歌之。」可見戲曲的來源，確受金元音樂的影響很大。然一面雖完全接受外國音樂的影響，一面還是從本國特有的音樂文學——「詞」——脫胎而成爲一種新的混合文學。萬樹詞律注南歌子有一段很透徹的議論道：「聲音之道，古今遞傳，詩變爲詞，詞變爲曲，同是一理。自曲盛興，故詞不入歌；然北曲憶王孫青杏兒等卽與詞同，南曲之引子與詞同者將六十調，是詞曲同源也。況詞之變曲，正宋元相接處。」可見詞之變曲，正當「詞」體漸不入歌變爲今體曲子的時候，這固然可說是詩的退化，但換一方面，這正是詞體的進化。在沒有曲時，樂部所唱曲子卽是詞，既有曲時，便如正宮端正好南呂一枝兒黃鐘醉花陰中呂粉蝶兒之類，依腔塡詞，不但可歌而且帶舞了。現在試將詞曲發達的關係，分作各方面去觀察：

（一）宋人詞調改爲劇曲者　王季烈螾廬曲談卷四第一章（論傳奇源流。）說：「金人之雜劇，並非金人之創作，實沿用宋人之體式，不過宋人全用詞調，金人則改爲曲牌，然猶每牌必填二支，未失詞調體格，則謂金雜劇與宋戲曲，初無二致可也。」這句話很有大部分眞理。我們知道最初創造金雜劇一體的，是董解元的絃索西廂，（錄鬼簿卷上云：董解元大金章宗時人，以其創始，故列諸首。）而在絃索西廂百年以前，即在宋元祐紹聖之間，便有趙德麟的商調蝶戀花十闋，述會眞記事。每闋截取原文爲散序，又以一闋起，一闋作結，中間各闋分詠崔鶯鶯故事，其散序不獺詞，合樂器而唱，所謂「鼓子詞。」鼓子詞而後，繼有董解元的西廂搊彈詞連廂詞，毛西河詞話卷二斷鼓子詞爲今日戲曲的元祖。他說：「宋末有安定郡王趙令畤者，始作商調鼓子詞譜，西廂傳奇則純以事實譜詞曲間，然猶無涂白也，至金章宗朝，董解元不知何人，實作西廂搊彈詞，則有白有曲，專以一人搊彈，並念唱之。嗣後金作清樂，仿遼時大樂之製，有所謂連廂詞者，則連唱帶演，以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱曲。而復以男名末泥，女名旦兒者，并雜色人等，入勾欄扮演，隨唱詞作舉止。如參了菩薩，則末泥祗揖；只將花笑撚，則旦兒撚花類。北人至今謂之連廂，曰打連廂，唱連廂，又曰連廂搬演，大抵連四廂舞人而唱其曲故云。」這麼一來，可見由鼓子詞而搊彈詞而連廂詞，本是自然演進的趨勢。並且鼓子詞在南宋時在民間很是流行，陸放翁詩捨舟步歸四首之一云：「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場。死後是非誰管得，滿街聽唱蔡中郎。」這蔡中郎鼓子詞，也還是詞調體格。鼓子詞後變名賺詞也是拿來敷演故事的。夢粱錄卷二十四：「紹興年間，有張五牛大夫因聽鼓板中有太平令，或賺鼓板，即今拍板大節抑揚處是也，遂撰爲賺。賺者誤賺之之義，正堪美聽中，不覺已至尾聲，是不宜爲片序也。又有覆賺，

其中變花前月下之情及鐵騎之類云云。」現在賺詞存者，祇有事林廣記戊集卷二所載圓社市語，雖不知是何時人作，但依王靜安先生考據，（見宋元戲曲史頁六十四）便知是宋遏雲社拿來歌唱用的。

原詞前有『唱賺規範』並錄之：

（遏雲致訣）夫唱賺一家，古謂之道賺。腔必眞，字必正，腔有墩亢掣拽之殊，字有脣喉齒舌之異；抑分清輕重濁之聲，必別合口半合口之字。更忌馬嘶蟬子俗語鄉談，如對聖案，但唱樂道山居水居清雅之詞，切不可以風情花柳豔冶之曲，如此則爲瀆聖。社條不賽，筵會吉席，上壽慶賀不在此限。假使未唱之初，執拍當胸，不可高過鼻，須假鼓板村截，三拍起引子，唱頭一句。又三拍至兩尾結尾，三拍煞，入序尾三拍巾斗。入賺頭一字當一拍，第一片三拍，後做此。出賺三拍，出聲巾斗又三拍煞。尾聲總十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不踰之法。

（遏雲致語）　（筵會用）　鷓鴣天

遇酒當歌酒滿斟，一觴一詠樂天眞。三盃五盞陶情性，對月臨風自賞心。環列處，總佳賓。歌聲繚亮遏行雲。春風滿座知音者，一曲教君側耳聽。

圓社市語　中呂宮　圓裏圓

（紫蘇丸）相逢閑暇時，有閑的打喚蹴兒。呵喝聲嗽道賺斯，俺嗏歡喜。纔下腳，須和美。試問伊家有甚夾氣。又管甚官場側背，算人間落花流水。

（縷縷金）把金錢綻打旋起。花星隔照我，怎躲避。近日閑游戲。因到花市簾兒下，瞥見一个表兒圓，咱每便着意。

（好女兒）生得寶妝跷，身分美。繡帶兒纏腳，更好肩背。畫眉兒入鬢春山翠。帶着粉鉗兒，更綰个朝天髻。

（大夫娘）忙入步，又遲疑。又怕五角兒衝撞我沒蹺踢。網兒盡是札。圓底都鑿例。要拋聲忒壯果難爲，眞人我腳力。

（好孩兒）供送飲三盃先入氣道，今宵打歇處。把人拍惜，怎知他水脈透不由得你，咱門只要表兒圓時，復地一合兒美。

（賺）春滿綺陌，流鶯往來穿織。紫燕歸巢，簾底桃花綻蕊。實芳菲，濃郁馥香而不濃；似陷穴，不沾地。見小池風亂，荷葉戲水。素秋天氣，正值月斜插花枝，賞登試信料涉羔美。最好富貴落帽。陶潛菊繞籬，仲冬時，那孩兒忌酒怕風。帳幕中纏腳武撚風。錦帳底下稍團圓到底。怎不則劇。

（越恁好）脚跟兒并打二，步步隨定伊。何曾見走衰。你於我，我與你，場場有賜，沒些兒偝。兩個對壘。天生不枉作一對腳頭，果然斷得實惜。

（鶻打兔）從今後一來一往。休要放脫些兒。又管甚擾閑底，搜。閑定自打瞭瞭。有千般解數。眞个難比。骨自有

（尾聲）五花叢裏英雄輩，倚玉偎香不暫離，做得个風流第一。

總之，詞調的變化是由簡單趨於複雜，由小令微引長為引（如陽關引，千秋歲引，）近（如訴衷情近，祝英臺近；）引而愈長便為慢曲（如木蘭花慢，西江月慢，浪淘沙慢，）為犯調（如玲瓏四犯，花犯，側犯，）為疊韻（如梁州令疊韻，）到了賺詞已經由調之成套趨向於曲之成套了。還不但如此，元人雜劇由敘事體而變為代言體，由有換頭的多闋曲詞而變為不用換頭的單支曲詞，這種體裁，也是從詞長調中蛻變來的。是在宋楊誠齋的歸去來辭引便開始了的。誠齋集第九十七原詞如左：

儂家貧甚訴長飢，幼稚滿庭闈。正坐瓶無儲粟，漫求為吏東西。偶然彭澤近鄰圻，公秫滑流匙。葛巾勸我求為酒，黃菊怨冷落東籬。五斗折腰，誰能許事，歸去去來兮！

老圃半榛荑，山田欲蒺藜，念心為形役又奚悲。獨惆悵前迷，不諫後方追。覺今來是了，覺昨來非。

扁舟輕颺破朝霏，風細慢吹衣。試問征夫前路，晨光小恨熹微。

乃瞻衡宇載奔馳，迎候滿荊扉。已荒三徑存松菊，喜諸幼入室相攜。有酒盈尊，引觴自酌，庭樹遣顏怡。

容膝易安棲，南窗寄傲睨。覽小園日涉趣尤奇，但雖設柴門，長是閑斜閉，撫遐觀矯首，短策扶持。

浮雲出岫豈心思，鳥倦亦歸飛。翳翳流光將入，孤松撫處盤桓。

息交絕友塹山谿，世與我相違。駕言復出何求者，曠千載今欲從誰。親戚笑談，琴書觴詠，莫遣俗人知。

躬遊又春熙，農人欲載菑。告西疇有事要耘耔。容老子舟車，取意任委蛇。歷崎嶇窈窕，丘壑隨宜。

欣欣花木向榮滋，泉水始流澌。萬物得時如許，此生休矣吾衰。

寓形宇內幾何時？豈問去留爲。委心任運無多慮，顯遑遑將欲何之。大化中間乘流歸盡，喜懼莫隨伊。

富貴本危機，雲鄉不可期。趁良辰孤往恣遊嬉，獨臨水登山，舒嘯更哦詩。除樂天知命，了復奚疑。

原來宋人歌曲雖用詞調，然如歐陽修的采桑子，趙德麟的商調蝶戀花，都不過重疊一曲歌之，這祇算普通的「聯章」（如樂府雅詞卷上之九張機或十二月鼓子詞等都是）或「轉踏」（如碧雞漫志謂石曼卿作拂霓裳轉踏述開元天寶遺事）和「諸宮調」還不相似。祇有這篇歸去來兮辭引合諸曲以成全體，每曲祇填詞幾闋，不用換頭，這大概爲詞調較複雜的「諸宮調」無疑。「諸宮調」體與董西廂相近，是可以入曲說唱的。夢粱錄云：「說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳編成傳奇靈怪入曲說唱。今杭城有女流熊保保，及後輩女童，皆效此說唱。」又碧雞漫志云：「熙寧元豐間，澤州孔三傳始創諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。」東京夢華錄記有孔三傳耍秀才諸宮調，武林舊事記諸宮調傳奇有高郎婦等四人，可見「諸宮調」一體，在詞曲交替接續中間，有很重要的位置。而上面所引的楊誠齋所作的「諸宮調」，大概是不滿意於當時流行的諸宮調，依其曲拍，仿諸宮調的體裁而作的新聲。蟾廬曲談卷四對於這一篇的諸宮調，分析得最清楚，（雖然他沒有指明這是諸宮調的）他說：「此引共十二

曲，不著調名，以今考之，則其第一第四第十支為朝中措，第二第五第八第十一支為一叢花。惟其第三第六第九第十二支調名不可考，假南歌子而多一末句，此末句似聲聲慢，要亦為詞體無疑。然俱不用換頭，且純用代言體。誠齋生於南宋初，卒於開禧二年，則此曲之作，殆與董西廂同時。然則元人雜劇固參合宋金兩邦歌曲之體裁以成一種新體。因此可知今日劇曲之體，仍由詩詞遞演而來，並非由異域所傳入也。」這一大段話，不但證明了歸去來兮辭引和董西廂是同時創作的『諸宮調』，（王國維宋元戲曲史頁五十八云：諸宮調今其詞尚存者，惟金董解元之西廂耳。引西廂本書卷一太平賺詞有「比前賢樂府不中聽，在諸宮調裏卻著數，」語為證。）而且分明告訴我們，元曲是參合宋金歌曲體裁，而變成功的混血兒。這點是很有文學史的眼光，是很值得我們注意的。

（二）宋人大曲改為劇曲者　詞調在慢曲引近之外，有最長的一體，就是大曲。大曲是從唐大曲，即法曲來的。洪邁容齋隨筆説：『今世所傳大曲，皆出於唐。』張炎詞源論『音譜』一條云：『有法曲，有五十四大曲，有慢曲，若曰法曲，則以倍四頭管品之，（即篳篥也。）其聲清越。大曲則以倍六頭管品之，其聲流美，即歌者所謂曲破。如望瀛如獻仙音乃法曲，其源自唐來：如六么如降黃龍乃大曲，唐時鮮有聞。法曲有散序，歌頭，音聲近古，大曲有所不及。若大曲亦有歌者，有譜而無曲，片數與法曲相上下，其說亦在歌者稱停緊慢，調停音方為絕唱。惟慢曲引近則不同，名曰小唱，須得聲字清圓，以啞篳篥合之，其聲甚正，簫則弗及也。』由這一段，可見法曲起於唐，大曲實興於宋，這大曲就是我們曲子的又一個起源了。王灼碧雞漫志卷三云：『凡大曲有散序、靸、排遍、攧入破、虛催、實催、袞遍、歇拍、殺袞，始成一曲，此謂大遍。而涼州排遍余曾見一本有二十四段。後世就大曲製詞者，類從簡省，而管弦家又不肯從首尾吹

彈，甚者學不能盡。」沈括夢溪筆談（卷五樂律一。）云：「所謂大遍者，有序、引、歌、䵶、嗺、哨、催、攧、袞、破、行、中腔、踏歌之類，凡數十解，每解有數疊者，裁截用之，謂之摘遍。今人大曲，皆是裁用，悉非大遍也。」可見大曲排遍極多，往往長至數十遍數的。宋史樂志：「宋初置教坊，所奏凡十八調，四十六曲，」（王國維唐宋大曲考謂四十六曲乃四十大曲之誤。）吳自牧夢粱錄卷二十，謂「汴京教坊大使孟角球曾做雜劇本子，葛守誠撰四十大曲。」雖也有許多人謂有五十大曲的，（陳振孫書錄解題詞類有五十大曲十卷，張炎詞源有五十四大曲，周密齊東野語卷十謂樂府混成集所載大曲，凡百餘解。）然就現在所傳來說，單只有摘遍一體。摘遍是從大曲當中摘取其一遍，單譜而單唱之，如宋董穎有道宮薄媚曲大遍，現存曾慥樂府雅詞卷上的，乃不過摘取排遍第八至歇袞三遍。原文如下：

道宮薄媚（西子詞）

排遍第八

怒濤卷雪，巍岫布雲，越襟吳帶如斯。有客經游，月伴風隨。值盛世，觀此江山美；合放懷，何事卻興悲。不爲回頭，舊谷天涯。爲想前君事，越王嫁禍獻西施。吳即中深機。闔廬死，有遺誓，句踐必誅夷。吳未干戈出境，倉卒越兵，投怒夫差，鼎沸鯨鯢。越遭勁敵，可憐無計脫重圍。歸路茫然，城、郭邱墟，飄泊稽山裏。旅魂暗逐戰塵飛。天日慘無輝。

排遍第九

自笑平生，英氣凌雲，萬里宣威。那知此際，熊虎途窮，來伴麋鹿卑棲，既甘臣妾，猶不許，何爲計？爭若都燔寶器，盡誅吾妻子。徑將死戰決雄雌。天意恐憐之。偶聞太宰，正擅權貪賂市恩。因將寶玩獻誠，雖脫霜戈石室囚繫，憂嗟又經時，恨不如巢燕自由歸。殘月朦朧，寒雨蕭蕭，有血都成淚。備嘗險厄反邦畿。冤憤刻肝脾。

第一攧

稱陳蔡，請吳兵正盛，越勇難強。破吳策，惟妖姬。有傾城妙麗，名稱西子，歲方笄。算夫差惑此，須致顛危。范蠡獨行，珠貝露香鬢。苧蘿下，釣約深閨。乔餌與殊姿，雲肌媚娟，不饒羅綺。叢鬟蟬鬢粉面淡勻，梨花一朵瓊壺裏。嫣然意態嬌春，寸眸翦水，斜鬢綠雲，人無雙，宜名動君王。繡履容易，來登玉陛。

入破第一

窣湘裙，搖環珮，步步香風起。斂雙蛾，論時事。蘭心巧會君意。殊珍異寶，猶自朝臣未與，妾何人被此隆恩，雖令效死。奉嚴旨，隱約龍姿忻悅，重把甘言說。辭俊雅，質娉婷，天教汝衆美兼備。聞吳重色，憑汝和親，應為靖邊陲。將別金門，俄揮粉淚，淨裝洗。

第二虛催

飛雲駛香車，故國難回睇。芳心漸搖，迤邐吳都繁麗。忠臣子胥，預知道，為邦祟。諫言先啓，願勿容其至。周亡褒姒，商傾妲己。吳王却嫌胥逆耳，纔經眼便深恩愛。東風暗綻嬌蕊。綵鸞翻妬伊。得取次于飛共戲。金屋看承，他宮盡廢。

第三袞遍

華宴夕。燈搖醉粉，菡萏籠蟾桂。揚翠袖，含風舞，輕妙處，驚鴻態。分明是瑤臺瓊榭，閬苑蓬壺，景盡移此地。花繞仙步，鶯隨管吹。寶帳暖，留春百和，馥郁融鴛被。銀漏永，楚雲濃，三竿日猶褪霞衣。宿酲輕腕嗅，宮花雙帶繫。合同心時，波下比目，深憐到底。

第四催拍

耳盈絲竹，眼搖珠翠，迷樂事，宮闈內。爭知漸國勢陵夷。姦臣獻佞，轉恣奢淫，天譴歲屢饑。從此萬姓，離心解體。越遣使陰窺虛實。蚤夜營邊備。兵未動，子胥存，雖堪伐，尚畏忠義。斯人既戮，又且嚴兵卷土赴黃池。觀釁種蠡，方云可矣。

第五袞遍

機有神，征鼙一鼓，萬馬襟喉地。庭喋血，誅留守，憐屈服，斂兵還。危如此，當除禍本，重結人心，爭奈竟荒迷，戰骨方埋，靈旗又指。勢連敗，柔荑攜泣，不忍相拋棄。身在兮，心先死。宵奔兮，兵已前圍，謀窮計盡，淚鶴啼猿，聞處分外悲。丹穴縱近，誰容再歸。

第六歇拍

哀誠屢吐，甬東分賜，垂暮日，置荒隅，心知愧。寶鍔紅委。鸞存鳳去，辜負恩憐，情不似虞姬。尚望論功，榮歸故里。降令曰：吳亡赦汝，越與吳何異。吳正怨，越方疑，從公論，合去妖類。蛾眉宛轉，竟殞鮫綃，香骨委塵泥，渺渺姑蘇，荒蕪鹿戲。

第七煞袞

王公子，青春更才美。風流慕連理。耶溪一日，悠悠回首凝思。雲鬟煙鬢，玉佩霞裾，依約露妍姿。送目驚喜，俄遷玉趾，同仙騎洞府歸去，簾櫳窈窕戲魚水。正一點犀通，遽別恨何已。媚魄千載，教人屬意，況當時金殿裏。

道調之媚宮薄之外還有六七套，如曾布有新水調七遍（王明清玉照新志二卷），史浩有採蓮大曲延遍以下八遍（史浩鄮峯眞隱漫錄卷四十五）其詳見王國維唐宋大曲考。（國學論叢王靜安紀念號頁51—80）大概這種大曲的體裁，可分作三段，散序為一段，排遍攧正顛為一段，入破以下至煞袞為一段，依我研究結果，自排遍以前還與詞調相同，自入破以後，才完全與唱詞的法子不同，竟是同元曲的唱法節拍一樣了。劉克莊後村別調賀新郎詞云：『笑煞街坊拍袞』；宋仁宗語張文定宋景文謂：『自排遍以前，聲音不相侵亂，亂之正也；自入破以後，侵亂矣，至此鄭衞也。』（王鞏隨手雜錄）而宋史樂志載：『太宗洞曉音律，製曲破二十九；』可證宋大曲的曲破以後，定有一段很好聽的很複雜的新音樂，如現在戲劇快板搖板之類。因此就有一派新進作家，率性將那排遍以前的曲調拋下，而只注全力來歌唱曲破的腔調，於是稍變『曲破，』便就成功了曲的單調，所謂令小或散套了。吳

瞿安先生說得好：「原來這曲子的起源，並不是憑空生出來的，是從宋朝的大曲變出來的。何以見得呢？這種大曲雖是全用詞牌湊攏來的，但是都有許多名目，一套裏頭有散序，有入破，有虛催，有實催，有袞拍，有歇拍，比較現在戲劇，什麼慢板倒板二六等名色，也算得是一樣的。元劇裏面每齣曲子，一定有八九隻，多的也許有十七八隻，唱起來先慢後快，還有鑼鼓按定拍子，竟是同大曲一鼻孔出氣的，我就決定元劇是宋朝的大曲變成的。」（元劇略說見小說月報第二十七卷號外中國文學研究。）任二北先生更有一段很透徹的議論道：「按詞中大曲多者有二十餘遍體段之長，超過曲中長套。乃在宋時爲便於歌唱。對於此種冗長之大曲久有摘遍之辦法，即就大曲之若干遍中，摘取其聲音美聽，且可單獨傳唱，起始無礙者，一遍作爲慢曲，如泛清波摘遍熙州摘遍是也。」（散曲之研究見東方雜誌第二十三卷第七號。）因爲有摘遍，所以大曲入破，可以轉而爲活潑清新的最美麗的歌聲，所謂「散套，」所謂「小令，」所謂「葉兒，」固然是從宋朝的曲破變出來，就是那有白有唱的雜劇，也何嘗不是由於多遍相聯的大曲脫胎來呢？

（三）宋人樂舞改爲雜劇者

唐宋樂舞多從西方邊地輸入，如最有名的霓裳羽衣舞曲，亦本爲西涼創作，相傳是用梵字寫成的。（見夢溪筆談卷五。）又有柘枝舞如樂苑所說：「羽調有柘枝曲，商調有屈柘枝，此舞因曲爲名，用二女童帽施金鈴抃轉有聲，其來也於二蓮花中藏，花折而後見，對舞相占。」這柘枝曲也是從西方來，至宋還很盛行。沈括夢溪筆談卷五云：「柘枝舊曲遍數極多，如羯鼓錄所謂渾脫解之類，今無復此遍。寇萊公好柘枝舞，會客必舞柘枝，每舞必盡日，時謂之柘枝顛。今鳳翔有一老尼，猶萊公時柘枝妓，云當時柘枝，尚有數十遍。」又鄮峯眞隱漫錄所載柘枝舞，首吹柘枝令，次吹射雕遍連歌頭，次吹朵肩遍，次吹蝴蝶遍，次吹畫眉遍。除柘枝令歌頭外，都是有聲無

辭，可算很純粹的歌舞劇了。此外還有許多戲劇，如大面（又名代面）撥頭（又名鉢頭）踏謠娘蘇中郎窟礧子參軍戲，和宋代的滑稽戲劇等，這些散見於舊唐書音樂志樂府雜錄教坊記和宋人筆記小說的，我們都認爲和元雜劇的運動是很有關係。如「參軍」即後世脚色中的「淨」和「丑」，踏謠娘中的「假婦人」即後世的旦脚；再看武林舊事卷二所載名隊，其中裝作種種人物，聯演了種種故事，都是後來劇名曲名的根由來歷，更是不消說了。但就中最重要而容易被人忽略過去的一點，是從樂舞變爲戲劇的初步，即由於歌者與舞者的合而爲一。按毛西河詞話卷二云：「古者歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌，即舞曲中詞，亦不必與舞者搬演照應。自唐人作柘枝詞蓮花鏇歌，則舞者所執與歌者所措辭，稍稍相應，然無事實也。……至元人造曲，則歌者舞者合爲一人，使勾欄舞者自司歌唱，而第設笙笛琵琶以和其曲，每入場以四折爲度，謂之雜劇。其有連數雜劇而通譜一事，或一劇，或二劇，或三四五劇，名爲院本。西廂者合五劇而譜一事者也，然其時司唱猶屬一人，仿連廂之法，不能遽變。往先司馬從寧庶人處得連廂詞例，謂司唱一人，代勾欄舞人執唱，其曰代唱，即已逗勾欄舞人自唱之意。但唱者祇二人，末泥主男唱，旦兒主女唱，他若雜色入場，第有白無唱，謂之賓白，賓主對以說白，在賓而唱者，自有主也。至元末明初，改北曲爲南曲，則雜色人皆唱，不分賓主矣。少時觀西廂記，見每一劇必有絡絲娘煞尾一曲，於扮演人下場後復唱，且復念正名四句，此是誰唱誰念，至末劇扮演人唱清江引曲，齊下場後，復有隨煞一曲，正名四句，總目四句，俱不能解唱者念者之人，及得連廂詞例，則司唱者在坐間不在場上，故雖變雜劇，猶存坐間代唱之意。此種移蹤換跡，以漸轉變」這一大段話，我以爲從戲劇發生史看，是很有大部分眞理。宋人樂舞如洪适盤洲集卷七十八所載之勾降黃龍舞勾南

已薄媚舞，都是拿它搬演故事用的，除勾隊詞外，便都是有聲無詞，不過到了史浩的劍器舞（鄮峯真隱漫錄卷四十六）使歌者和舞者已很相接近罷了。

劍舞

二舞者對廳立裀上，竹竿子勾念畢，樂部吹劍器曲破，作舞一段了，二舞者同唱霜天曉角。

熒熒巨闕。左右凝霜雪。且向玉階掀舞，終當有用時節。唱徹。人盡說。寶此剛不折。內使奸雄落膽，外須遣豺狼滅。

樂部唱曲子，作舞劍器曲破一段，二人分立兩邊，別兩人漢裝者出，對坐，桌上設酒果，竹竿子念：

伏以斷蛇大澤，逐鹿中原。佩赤帝之真符，接蒼姬之正統。皇威既振，天命有歸。量勢雖盛於重瞳，度德難勝於隆準。鴻門設會，亞父輸謀。徒矜起舞之雄姿，厥有解紛之壯士。想當時之賈勇，激烈飛揚，宜後世之效顰，迴旋宛轉。雙鸞奏技，四座騰歡。

樂部唱曲子，舞劍器曲破一段。一人左立者上裀舞，有欲刺右漢裝者之勢。又一人舞進前翼蔽之。舞罷，兩舞者並退，漢裝者亦退。復有兩人唐裝出，對坐，桌上設筆硯紙，舞者一人換婦人裝，立裀上，竹竿子念：

伏以雲鬟聳蒼璧，霧縠罩香肌。袖翻紫電以連軒，手握青蛇而的皪。花影下游龍自躍，錦裀上蹌鳳來儀。軼態橫生，瑰姿譎起。傾此入神之技，誠爲駭目之觀。巴女心驚，燕姬色沮。豈唯張長史草書大進，抑亦杜工部麗句新成。稱妙一時，流芳萬古。宜呈雅態，以洽濃歡。

樂部唱曲子，舞劍器曲破一段，作龍蛇蜿蜒曼舞之勢。兩人唐裝者起，二舞者一男一女對舞，結劍器曲破徹，竹竿子念：

項伯有功扶帝業，大娘馳譽滿文場。合茲二妙甚奇特，欲使嘉賓釂一觴。霍如羿射九日落，矯如羣帝驂龍翔。來如雷霆收震怒，罷如江海含晴光。歌舞既終，相將好去。

念了，二舞者出隊。

但我們要問，歌者與舞者爲甚麼後來便合而爲一呢？我以爲這是漸漸演變的結果。案東京夢華錄謂：「雜劇入場，一場兩段，」陳暘樂書卷一百八十五云：「優伶常舞大曲，惟一二獨進，但以手袖爲容，蹋足爲節，其妙串者，雖

風驚鳥旋不蹶其速矣。然大曲前緩疊不舞，至入破則羯鼓襄鼓大鼓與絲竹合作，勾拍益急，舞者入場，投節制容，故有催拍歇拍，姿制俯仰，姿態百出。」又歐陽修所謂：「入破舞腰紅亂旋，」可見從北宋來入破以後已為樂舞中最精彩的一段，和前一段的舞態段落，是截然不相同的。在這最美妙的一段，舞者在自己舞蹈之中，高興起來不要代唱，唱隻把曲子，這便是雜劇的起源。祝枝明猥談云：「南戲出於宣和之後，南渡之際，謂之溫州雜劇。予見舊牒，其時有趙閎夫榜禁頗述名目，如趙貞女蔡二郎等亦不甚多，以後日增，今遍滿四方，轉轉改益，又不如舊，而歌唱愈繆，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調。」這是後來的話，似乎和北曲還沒有多大干涉，然在宣和間，既有雜劇發生，則這種雜劇很可假定為歌舞合一的雜劇的起源，而給元劇以重要的影響的。這就是劇曲起源又一個原因了。

二

劇曲是備歌唱的，最初發生的是小令，其實就是那時民間所唱小調，大抵為閭井做賺人作來單獨歌唱用的。元燕南芝菴論曲說「……街市小令，唱尖新倩意，」又王驥德曲律卷三論「渠所謂小令，蓋市井所唱小曲也。」這種小曲聲調尖新，一經文學的陶冶，便是元時的小令了。小令有尾聲為套數，曲律卷三論套數云：「套數之曲，元人謂之樂府；」他的妙處是：「字響調圓，有色有聲；」可以備歌唱是無疑了。套數再變方纔有董解元的弦索西廂，或西廂搊彈詞。這一部西廂，在元明時代，還有人知道唱牠，錄鬼簿卷下云：「胡正臣杭州人，與志甫存甫及諸君交遊，董解元西廂記自吾皇德化至於後篇，悉能歌之。」又張元長筆談云：「董解元西廂記曾見之盧兵部許，一人援絃，數十人合座，分諸色目而遞歌之，謂之磨唱。盧氏盛歌舞，然一見後無繼者，趙長白云：一人自唱，非也。」（戲曲叢譚二引）

此。曲話云：「董解元作西廂搊彈詞，曲中夾白，搊談念唱統屬一人，然尚未以人扮演也。」可見紅案西廂的唱法，流傳也算很久。不過講到唱法，便有許多不同的見解，依我意思，即在當時，也是有兩種唱法。這兩種唱法是由於有兩種西廂本子的不同，施國祁禮耕堂叢說云：「此本無齣名關目，行間全載宮調，引子尾聲率塡樂府方言，不采塡書故實，曲多白少，不注工尺，是流傳讀本與院妓劉麗華口授者不同。」可見西廂原有諸宮調本，院本，兩種。院本就是行院之本，行院是金元時代的妓館，在那裏所演唱的本子，就叫做院本。所以顧曲雜言云：「金章宗時董解元西廂尙是院本模範，在元末已無人能按譜唱演，況后世乎？」可見院本是有齣名關目，是給院妓拿來按譜唱演用的。和張元長所見盧氏唱法，當然是大不相同了。解元以後元人雜劇有五百六十六本，自從關（漢卿）馬（東籬）鄭（德輝）白（仁甫）王（實甫）出來，一時中原執索，披靡天下。案暖姝由筆云：「有白有唱者名雜劇，扮演戲文跳而不唱者名院本。」這種區別，是很無謂的。（輟耕錄云：金有雜劇院本，諸宮調，雜劇院本其實一也，國朝院本雜劇始釐而二之。）然而由此我們卻知道雜劇發生，正當金院本漸不入歌的時候，不過講到雜劇的排場，雖然有白有唱，以較於後來演戲情形，仍不免呆板和幼稚。蝸廬曲談卷二，論劇情與排場一條云：「元時演劇情形與今不同，唱者司唱，演者司演，司唱者與司琵琶司簫司笛之人，並列於坐，而以末泥且兒并雜色人等入勾欄扮演，隨唱詞作舉止。如唱黎了菩薩則末泥祇揖，只將花笑撚，則且兒撚花之類。是以北曲每折齣僅一二十支，限於一人歌唱，而並不嫌其長，以今日搬演之法行之，則非節去數曲不可。又元人於劇情某事宜虛寫某節宜實演，亦每欠斟酌。即如北西廂之酬簡折，若依其曲文搬演之，幾與一幅橫陳圖無異。李日華南西廂之佳期折，即用其曲文，而張崔先下，紅娘在門外窺伺，將此等詞句出諸紅

娘之口，便不墜其淫褻矣。總之曲文之朴茂本色，明人不如元人；國朝不逮明人；而排場之周匝，關目之細察，則後人實勝於前人。」因為元雜劇也不過代表一時代的音樂文學，所以到了明代便漸漸與音樂脫離關係，就只剩得二百五十種的雜劇了。這二百五十種當中，可以歌唱的還很少，我們看明何元朗曲論便知道了。如說：「鄭德輝雜劇，據太和正音譜所載總十八本，然入絃索者惟傷梅香，倩女離魂，王粲登樓三本，今教坊所唱率多時曲，此等雜劇古詞皆不傳習。三本中獨傷梅香頭一折點絳脣尚有人會唱，至第二折驚飛幽鳥，與倩女離魂內人去陽臺，王粲登樓內塵滿征衣，人久不聞絃索中有此曲矣。」直到現在，這三本雜劇，仍保存在臧懋叔元曲選裏，但有誰知道唱牠呢？可見北劇之亡，實亡於明代時曲手裏，這就是所謂「南曲」了。曲論又說：「余家小鬟記五十餘曲，而散套不過四五段，其餘皆金元人雜劇也。南京教坊人所不能知。老頓言：頓仁在正德爺爺時隨駕至北京，在教坊學得，懷之五十年。供筵所唱，皆是時曲，此等辭並無人問及，不意垂死，遇一知音。」由牠的話，雜劇的歌唱，豈不是幾乎成了絕學嗎？這時南曲盛行一時，倒是元人南戲，可歌唱的還多些。曲論說：「南戲自拜月亭之外，如呂蒙正紅鞋難留，喜得功名遂；王祥內夏日炎炎，今日個最關情處，路遠迢遙；殺狗內千紅百翠；江流兒內崎嶇天路賒；南西廂內團團皎皎，巴到西廂；翫江樓路花底黃鸝；子母冤家內東野翠烟消；詐妮子內春來麗日長，皆上弦索。此九種即所謂戲文，金元人之筆也。」因為北曲不諧於南耳，所以東南文人，又稍稍復變新律，纔有所謂「南曲」發生。南曲雖起始於荊（荊釵記）劉（白兔記）拜（拜月亭）殺（殺狗記，）實大備於明代，本來是「雜劇時代，」一變而為「傳奇時代」了。曲品一書（東海鬱藍生撰）分別雜劇傳奇最清楚：「雜劇北音，傳奇南調。雜劇折數惟四，唱止一人；傳奇折數

必多，唱必句派。雜劇但撫一事顛末，其境促；傳奇備述一人始終，其味長。無雜劇則孰開傳奇之門，非傳奇則未暢雜劇之趣也。傳奇既盛，雜劇寖衰，北里之管絃播而不遠，南方之鼓吹簇而彌喧。」又曲律卷四論南北曲云：「以聲而論，則關中康德涵所謂南詞主激越，其變也爲流麗；北曲主慷慨，其變也爲朴實。惟朴實故聲有矩度而難借，惟流麗故唱得宛轉而易調。吳郡王元美謂南北二曲，譬之同一師承而頓漸分教，俱爲國臣而文武異科。北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北辭情少而聲情多，南聲情少而辭情多。北力在絃，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣粗，南氣易弱，此其大較。」原來自傳奇登場，音樂纔盡洗去北曲古魯兀剌的風氣，而爲委曲宛轉的傳奇。然明時雖有南曲，卻用絃索官腔，直到嘉隆間，崑山出了一個魏良輔，纔漸漸改換舊習，於是而南曲纔和北曲截然分開，北曲的絃索也變成了南曲的鼓板，這就是所謂「崑腔」了。當時南曲也有好幾個派別，據徐文長南詞敍錄，則有「弋陽腔」「餘姚腔」「海鹽腔」等等，然就中只有「崑山腔」是最有影響的。他說：「惟崑山曲止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人。……此即舊聲而加以泛豔者也。」這種泛豔的崑山腔出來，把弋陽餘姚海鹽都打倒了。當時卽偶唱北曲一二調，也改爲崑曲的北曲。魏獻書集成曲譜序述崑曲的歷史很詳，他說：「嘉靖間崑山梁伯龍作浣紗記，太倉魏良輔爲之訂譜，創水磨調以歌之，卽今之崑曲也。良輔並將舊有之傳奇雜劇，改正腔拍，變爲水磨調，於是崑曲盛行，北曲之音節遂以失傳，卽南方梨園向習之弋陽海鹽餘姚諸腔，亦俱廢棄。溯自有明嘉靖，以逮國朝道光，三百餘年間，南北歌場之壇坫者，厥惟崑曲。蓋崑曲雖創自明人，而其腔格猶有宋詞倚聲之遺意；況其曲文卻爲騷人墨客之名作，宜乎風行宇內，村翳俚唱，莫敢爭衡也。」他卻

不知崑曲在當時正是流傳在平民口上的歌辭，如浣紗記，就是好例。王元美詩云：『吳閶白面冶遊兒，爭唱梁郎雪豔詞』；可見崑曲盛行的狀況了。崑曲既行，於是天下纔有清音，對於舊日北曲的南曲，不得不算一大進化了。

到了清代，傳奇的作品，更比前代多了好些，如尤悔菴毛西河吳梅村袁于令孔尚任洪昉思李笠翁蔣苕生，他們的作品都是可以拏來演奏的。我們現在只要打開支豐宜的曲目表一看，便知清代的傳奇有五百五十餘本。雜劇還不在內，可見清代文學本應該把傳奇來代表時代了。我們不信，請讀『可憐一夜長生殿，斷送功名到白頭；』（見李調元雨村曲話卷下）和『一曲方成傳樂府，十千隨到付纏頭，』（見梁廷柟曲話卷三）之句，便知清代戲曲有怎樣的價值了。不但長生殿西樓記和桃花扇如此，就是李笠翁的曲，也都可以排演。雨村曲話卷下云：『李漁音律獨擅，近時盛時，其笠翁十種曲世多演風箏誤，其奈何天曾見蘇人演之。』我可以大膽說一句話，傳奇在清道咸以前，實在是一種『音樂文學，』也就是『平民文學。』直到光宣之間，曲的唱法，纔漸漸無人知道。魏鉞書記道：『乾嘉而後，攷據之學日進，作傳奇者日尠，然王夢樓鈕匪石猶以精於度曲鳴。王仲瞿舒鐵雲尚有雜劇之作，道咸以降，文人絕口不談此事，崑曲遂日見陵替。重以洪楊之亂，東南糜爛，絃歌闃寂，京師梨園改習楚歌秦聲，以媚俗耳，於是崑曲益衰微矣。』於是崑曲也變成『貴族文學，』也漸漸不可歌了。

但崑曲的衰亡，自有衰亡的原因，這也只有內行的知道。吳梅先生在詞餘講義裏歸源於『文人不善謳歌，』而胡適之先生在文學進化觀念與戲劇改良一篇，則以為『傳奇的大病，在於太偏重樂曲一方面；』這話分別來看，很有趣味。須知傳奇衰亡，實由於度曲的方法漸漸失傳，『余意所在，不妨拗折天下人嗓子；』（湯義仍的話）

這纔是傳奇眞正衰亡的原因。適之先生反對樂曲說：『中國戲劇一千年來，力求脫離樂曲一方面的種種束縛，但守舊性太大，未能達到自由與自然的地位。』其實適之先生不知道文字是死的，只因樂曲能給文字以直覺的原質，所以文字活起來了。所以可被以管弦的文學，纔是眞正自由與自然的文學。傳奇的最初作者、本都只是以本色見長，『讀之不成句，而謳之始協；』這可說就是傳奇的好處，也就是傳奇所以能代表時代的原因了。不錯！現在的傳奇，只可供上流人士的賞玩，但我們也該睜開眼睛看看，道咸以前崑曲在民間盛行的狀況。所以我始終承認傳奇體是明清時代的代表文學；他的樂曲在當時自有他的位置，用不着我們現在去攻擊他。但是適之先生旣貫徹其『廢曲用白』的主張，就很大膽地說：

『明代已有終曲無一曲的傳奇，如屠長卿的曇花夢，可見此時可以完全廢曲用白了。但後來不但不如此，並且白越減少，曲詞越增多，明朝以後，除了李漁，竟連會做好白的人都沒有了。所以在中國戲劇進化史上，樂曲一部分本可以漸漸廢去，但也依舊存留，遂爲一種「遺形物」。』（文存頁二四三）

『今後之戲劇，或將全廢唱本而歸於說白，亦未可知，此亦由文言趨於白話之例也。』（文存頁四六）

我以爲『廢唱用白』實在是由文言變爲白話詩文的一大關鍵！其實講起來，中國文學的好處，在一時代有一時代的新聲，卽一時代有一時代的『音樂文學。』似現在的白話詩，只有幾篇零碎重疊的作品，或是新興的小詩，不但不可歌唱，而且很多念都不上口，這是文學革命過渡期應有的現象，不能諱言。然我們現在卻忍不住了，我們敢大膽宣布我們的主張，是『用現代的白話，建設比崑曲更進一層的「詩劇」，並且這種「詩劇」是可以歌

唱。的，並且平民都可以歌唱的。」

至於前述戲曲的唱法，也有可考者。元燕南芝菴有『唱論』甚詳，載輟耕錄，今錄要如左：

歌之格調：

抑揚頓挫，頂疊摭換，縈紆牽結，敦拖嗚咽。推題丸轉。捶欠遏透。

歌之節奏：

停聲，待拍，偷吹，拽捧，字真，句篤，依腔，貼調。

凡歌一聲，聲有四節：

起末，過度，搵簪，攧落。

凡歌一句，句有聲韻：

一聲平，一聲背，一聲圓，聲要圓熟，腔要徹滿。

凡一曲中，各有其聲：

變聲，敦聲，杌聲，啞聲，困聲。

三過聲：

偷氣，取氣，換氣，歇氣，就氣，有一口氣。

歌聲變件，此惟北曲有之：

三臺，破子，遍子，攧落，實催，全篇，尾聲，賺煞，隨煞，隔煞，羯煞，本調煞，三煞，十煞，拐子煞。

唱曲門戶：

小唱，寸唱，慢唱，壇唱，步虛，道情，撒鍊，帶煩，瓢叫。

凡唱聲病：

散散，焦焦，乾乾，洌洌，啞啞，嗄嗄，尖尖，低低，雌雌，雄雄，短短，憨憨，濁濁，赸赸，格嗓，囊鼻，搖頭，歪口，合眼，張口，撮脣，撇口，昂頭，咳嗽，添字。

芝菴子論唱云：

凡人聲音不等：

有川嗓，有堂聲，皆合簫管；有唱得雄壯的，失之村沙；唱得蘊拭的，失之乜斜；唱得本分的，失之老實；唱得用意的，失之穿鑿；唱得打掐的，失之本調；唱得輕巧的，失之閒賤。

又云：凡歌節病：

有唱得困的，灰的，涎的，叫的，大的。有樂府聲，撒錢聲，拽鋸聲，貓叫聲。不入耳，不著人，不撒腔，不入調。工夫少，遍數少，步力少，官場少，字樣訛，文理差。無叢林，無傳授。鵝嗓，劣調，落架，漏氣。

上面唱曲名言，都是就雜劇的唱法說的。至於傳奇崑曲的唱法，散見魏良輔曲律，沈寵綏度曲須知，李笠翁曲話，徐大椿樂府傳聲等書，可自參攷。近人彙作詞製譜度聲之長者，有吳梅（瞿安）先生，用不着我們觀場矮人，再多說甚麼話了。

三

戲曲的選集和曲律一類的書，如納書楹吟香堂綴白裘集成曲譜和雍熙樂府九宮大成譜等，都是專供作曲，或梨園家搬演用的。我們就這些曲譜，不但看出幾百年來劇場上所最流行的時劇是甚麼？我們還從音譜即絲板和工尺譜上，越發曉得歌唱戲曲的方法。不過這類學問，近來學者討論得已經很多，並且原書具存，要拿來作比較的研究，也很容易。我們現在且劈開一切不提，單從元劇的樂拍講起。元成輔之佩楚軒客談記，趙子昂說：「歌由八

字一拍，當云樂節非句也。夫樂不同拍板，以鼓爲節。」威云：「當改曰板，與鼓同節尤佳；觀此知元曲以八字爲一拍，板以鼓爲節。」（香研居詞麈卷三樂節一條。）到了後來有傳腔遞板一法。王驥德曲律卷四論板眼云：「先輩有傳腔遞板之法，以數人暗中團坐，將舊曲每人歌一句，卽以板輪流遞接，合數人歌之如一聲，按之如一板，稍有緊緩，腔先後板之譏，輒記字以罰。如此庶不致腔調參差，卽古所謂纍纍如貫珠者。今至弋陽太平之袞唱，而謂之流水板，此又拍板之一大厄也。」現在我們試就各曲譜來看，也有許多點板的，但同一曲詞，而各家所點的板，便各各不同。如集成曲譜（玉集卷一頁十五。）所舉絮閣折北出隊子的末句，有四種宮譜大不相同。茲列舉如左：

（大成宮譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

（納書楹譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

（吟香堂譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

舉通一例，可見曲譜即在現在，已經是大同小異了。如葉氏納書楹馮氏吟香堂，雖都是曲譜善本，然不載賓白，不點小眼，當時已不易通行。集成曲譜雖小眼賓白一一詳載，鑼段笛色無不注明，但在最遠的將來，歌曲的方法完全失傳，安知不像樂府渾成一樣，也有失去的日子呢？螾廬曲談卷三論宮譜一段最好，他說：『曲譜之作，由來已久，而宮譜之刊行，則始於康乾之際。南詞定律，成於康熙末年，九宮大成納書楹吟香堂皆成於乾隆年間，前此未之見也。所以然者，古時崑曲盛行，士大夫多明音律，而梨園中人亦能通曉文義，與文人相接近，其於製譜一事，士人正其音律，樂工協其宮商，二者交資，初不視爲難事。是以新詞甫就，祇須點明板式，即可被之管絃，幾不必有宮譜。自崑曲衰微，作傳奇者不能自歌，遂多不合律之套數，而梨園子弟，識字者日少，其於四聲陰陽之別，更無從知，於是非有宮譜不能歌唱矣。其武斷從事者，往往張冠李戴，以致晉乖字別，如陳厚甫紅樓夢傳奇凡例云：此本皆用四夢聲調，有納書楹可查對，引子以下大約相仿云云。幾似曲牌相似，即可用同種之宮譜。又同治末年，俞曲園先生自撰新曲，規仿彈詞，令俗人阿掌強以彈詞之宮譜歌之。光緒壬寅六月，萬壽聖節，張文襄在鄂宴外賓，盛張古樂，有彈琴崑曲等項，其崑曲曲詞，文襄自撰，而令度曲者，強以舊譜之工尺唱之。凡此皆文人不諳音律，好爲武斷；歌者不明聲律之原，無從糾正，以致貽此笑柄。總之，曲譜一事，在崑曲盛時可不必有，崑曲衰時卻賴以保存音節，啓導後學，萬不可廢

也。」因此我們爲保存曲譜起見，於雜劇南北曲等譜式，應各錄一齣，不過現存的集成曲譜已經搜羅得很多，所以也就表過不錄了。

附錄

凌廷堪燕樂考原跋

燕樂考原六卷，安徽歙縣凌廷堪次仲著，粵雅堂叢書本。（第九十九册至百零一册）卷末附與阮伯元書一篇，說道本書和禮經釋例爲有關係之作，案禮經釋例十三卷，淸經解本，（卷七百八十四至七百九十六）把儀禮十七篇看作「節性修身之本，」反不如他校禮堂文集（淸經解卷七百九十七）裏復禮二篇，好惡說，愼獨說幾篇，有價値得多了。不過和音樂有關係的，只有黃鍾說，論黃鍾爲萬事根本。又有晉泰始笛律匡謬一卷，聚學軒叢書本，（第一集第二種）這書是爲批評荀勗笛律而作，和本書有互相參看的必要。

近人推重此書，如章太炎先生至以爲兼綜術算樂藝之長，（見淸代樸學大師列傳中章氏論訂書）實則術算之學，正是本書所極端反對的。他說本書的宗旨是：「不論容積周徑，不論六十律及八十四調，蓋容積周徑，如推步之算秝元虛數，皆無用之說也。」又在笛律匡謬裏，很分明地說：「樂學之不明，由算數之說汨之也。」假使他稍看重術算，何至於說錢溉亭（著律呂古誼六卷南菁書院叢書七集第二種）「……皆言算數，甚矣此學之難索解人」呢？可見太炎先生是完全不知道凌氏的學問所在了。但自凌氏此書出板以來，影響實在極大，如江藩的樂縣考，（二卷粵雅堂叢書本）陳澧的聲律通考（十卷東塾叢書第三册至第五册）徐灝的樂律考，（二卷光緒丁亥徐紹楨刊本）都是聞風興起的。實則本書有他獨特的貢獻，也有他很附會的地方；並且燕樂的研究，到了

現在，實在比凌氏當時不知進步得許多了！（如學衡第五十四期向達著龜茲蘇祇婆琵琶七調考原，說琵琶七調與印度北宗音樂的關係，實在是凌氏所夢想不到的！）

在沒有估定凌氏在樂律學史上的位置以前，應該對於中國近代音樂進化的線索，稍爲注意一下。原來中國近代的音樂思潮，以宋代爲第一時期。如朱熹說：『音律只是氣；』蔡元定在律呂新書說：『分寸之數，具於聲氣之元；』（本原一）又引史記律書的話道：『細若氣，微若聲，聖人因神而存之，雖妙必效，言黃鍾始於聲氣之元也。』又說：『百世之下，欲求百世之前之律者，其亦求之於聲氣之元。』（證辨一）又冊府元龜王仁裕論樂道：『神無形而有，處乎聲數之間，故昭之以音，合之以算；音以定主，算以求象，觸於耳而徹於心，由是而知也。』這裏論樂聲數之理，就是音樂思潮的第一期。到了明代王廷相劉濂季本何塘出來，對於第一期思潮，起了一個大反動。（見朱載堉樂律全書卷五候氣辨疑第八）王廷相主張：『本之人聲而爲正樂之具；』（王氏家藏集）劉濂主張『樂聲效歌，非人歌效樂；』（樂經元義）這個人聲爲主的提議，在明代樂理學家都沒有異議。如李之藻說：『人之中聲，與天地之中聲應；』『八音從律，尤以人聲爲準』（頖宮禮樂疏卷七）邢雲璐說：『平其心，易其氣，徐聽人聲之高下，上下考之以求其中聲。』（古今律曆考）唐荊川說：『必以人聲爲主，而截管以效之。』（荊川稗編卷四十二樂七）至於朱載堉律呂精義外篇說：『以人聲爲律準，雖百世可知也。』這個話裏，完全把第二期的音樂思潮都包括在裏頭了。清代毛奇齡他是由音樂思潮的第二期，跨到音樂思潮的第三期，一方面極力主張『樂之聲以人聲爲主，』（竟山樂錄卷一，又定聲錄卷一引竟山語）一方面自行己意，攻駁古人，而主張他的九聲七調的新

說。固然西河新說，由後代看起來，實在沒有什麽價值，但經此一番攪亂之後，那祖述器數的古樂家，便漸漸少起來了。同時康熙作律呂正義五卷，雖也不免談到律數，爲後來錢溉亭所本；（凌氏云錢溉亭偶有所見，皆取諸律呂正義）但他最大的貢獻，卻在介紹了西洋的五線譜，（卷五續編）爲五線譜輸入中國之始。乾隆繼之，作律呂正義後編，對於朱載堉很是攻擊。（卷一百十八樂問又詩經樂譜亦有同樣論調）他們都有提倡平民音樂的新傾向，所以都很看重工尺字譜，毛西河不消說了，竟山樂錄開頭便是本於工尺的一夢，他的九聲七調，也正好用在近代樂器之上。李光地作古樂經傳說：「元人詞曲，猶彷彿乎古者歌笙間合之遺意；」（卷五）乾隆更明白地說：「工尺之說，苟適於用，雖施於大庭可也，而何必古之是而今之非哉！」（律呂正義後編卷一百十八）自此以後，如江愼修作律呂新義，（四卷正覺樓叢書本）律呂新論（二卷，）律呂闡微（十卷，）胡竹軒作樂律表微（八卷）雖有許多地方不脫舊傳派的思想，但他們卻不約而同地發見平民音樂——俗樂——的重要。江愼修說：「聲音自有流變」一段最好：「古樂之變爲新聲，亦猶古禮之易爲俗習，其勢不得不然；今人行古禮有不安於心者，則聽古樂亦豈能諧於耳乎？故古樂難復，亦無容強復；」（律呂新論卷下）因爲江氏認識了平民音樂的價值，所以主張「俗樂可求雅樂，」「樂器不必泥古，」（同上）並且很大膽地提倡「學士大夫不能勝工師之說。」（律呂新義卷四）胡竹軒雖然推崇考亭，但他卻是唱崑山調的名家，看他論歌詩，論俗樂，（樂律表微卷四）也是很懂得音樂進化的線索的。程瑤田爲詞麈作序說：「樂器之在後世，無以異於其在上古也，後世工人所用之樂器，無以異於上古聖人所造之樂也。」自然方成培香研居詞麈一書，（五卷嘯園叢書本第六函）主張「工尺即律呂，樂

器無古今；』更算得第三時期音樂精神的表現了。尙有如徐新田繼胡氏之後，作律呂臆說管色考荀勗笛律圖注等書（正覺樓叢書本）發揮俗樂勝於雅樂，最爲透徹。他說得好：『樂固以律爲重，然惟三代以上可用，今黍尺難憑，葭灰不驗，論樂者祇宜理會五聲，不必空談六律。嘗謂隋唐以後俗樂勝於雅樂，俗樂雖俗，不失爲樂，雅樂雖雅，乃不成樂。』（管色考辨異一條）但我們應該注意的，第三期的音樂，雖同在平民的，社會的，進化的思潮底下，卻顯然有兩派的分別：一派主管笛以立論的，如江永（愼修）胡彥昇（竹軒）方成培（仰松）徐養原（新田）又如錢塘（溉亭）把現在的笛以上考律呂，也可算得這派下中人了。又一派主龜茲蘇祇婆琵琶七調以立論的，如凌廷堪（次仲）江藩（鄭堂）陳澧（蘭甫）徐灝雖不主琵琶，但對於晉十二笛，更是反對，故可附屬這一派內。這兩派在第三期的音樂思潮裏，有同一樣的價值，有同一樣研究的必要。並且我們不問凌氏的學說的淵源罷了，如果要窮本考原，作一番歷史的研究，那末我可以說，凌氏的學說，除了專主龜茲蘇祇婆琵琶七調這一點以外，很多都是從方成培詞麈脫胎出來的！

照歷史分期的原理看來，便知凌氏的新說，是完全代表第三期的音樂思潮，他對於前兩期樂理學者，不消說是瞧不起他。所以說：燕樂二十八調，『蔡季通鄭世子皆未之知也；』（與阮伯元書）不但如此，他對於同時的樂家，也都無所許可，毛西河江愼修戴東原胡彥昇錢溉亭沒一個不受他嚴格的批評。最不滿意的是胡彥昇和方成培，甚至於提到宋仁宗樂髓新經，而謂方氏『割牛補馬，誣己欺人；』並且和錢溉亭都沒有看過宋史律曆志，這就未免太失卻學者的態度了。（見原書卷五）據實言之，凌氏的新說許多是得未曾有，我們自應該紀念着他，但如

今樂通於古樂一個說法，則通第三期的音樂界，都是這個論潮，而他高足弟子們，竟據爲『吾師之說，』（見樂縣考張其錦序）這就未免可笑得很！假使我們打開方成培詞麈一看，便知燕樂考原卷三引宋史樂志房庶的一段話，完全本於詞麈卷二，（頁一七至一八）並且詞麈所說還要痛快得多呢！凌氏一方面譏笑方氏，說他：『頗識燕樂，乃剿取唐氏稗編中所載樂髓新經十二均八十四調爲圖，』（卷五）一方面又忘卻他的好處，這種態度，把陳蘭甫批評他自己的態度，拿來比較一下，那一個更虛心呢？那一個更公平呢？（聲律通考卷九自注）我也並不是有意挑剔前人，實以爲凌氏對於方氏詞麈一書，既資其先路之導，則對於方氏差錯的地方，固然不妨訂正，對於他精要的地方，也何妨一樣采錄？至於因答錢溉亭書云：『樂髓新經舊有此書，倘見於唐氏稗編；』不舉宋史律曆志而舉荊川稗編，（案樂髓新經見宋史卷七十二律曆志四，並非全文，凌氏『全見』二字，亦殊不確；唐荊川錄入稗編卷三十八樂三，寫明『宋志』兩字，方氏豈有不知不見之理？）這也不算什麼大錯誤，凌氏筆之於書，卻未免太抹煞他了。方氏著書論詞曲，論宋明律呂家，論古樂與今樂本末不遠，……他的見解，都不在凌氏之下，但現在研究燕樂的，都只知道有一部燕樂考原，卻不知有一部香研居詞麈，這是甚麼原故呢？前清乾隆作樂律正俗，（附詩經樂譜後）其攻擊朱載堉處，竟舉到私人的事，但是這種無價值的話，和載堉何損？不久江愼修就有一大部律呂闡微來推崇他了；可見凌氏雖欲極力排斥詞麈一書，畢竟是不成功的！

凌氏最得意的論潮：在他反對算律法，而主張琵琶二十八調之說。他很痛快地說：『自隋鄭譯推演龜茲琵琶以定律，無論雅樂俗樂皆原於此，不過緣飾以律呂之名而已。世儒見琵琶非三代法物，恆置之不言，而纍黍布算，截

竹吹管，自矜心得，不知所謂生聲立調者，皆蘇祗婆之緒餘也，庸足噓乎！」（卷一）這番話把他和隋書音樂志遼史樂志逐條鈎稽，實在是一種歷史事實。雖然徐灝樂律考（卷下）不承認此說，但那是徐灝沒有歷史進化眼光，說「琵琶漢時早已有之，」和崔豹古今注（卷中）所說「短簫鐃歌黃帝使岐伯所作，」不是一樣地無稽嗎？所以凌氏以琵琶來講燕樂，我一點也沒有疑義，（陳蘭甫雖然不承認八十四調出於蘇祗婆，但也說燕樂之器，以琵琶爲首，雖不可易，見聲律通考卷六）因隋唐音樂的發達，由於印度音樂，間接由龜茲傳進來，實無法可以否認。當時稱爲龜茲七聲的，在國粹派如蘇夔何妥牛弘等都在極力反對，可見是一種新音樂的運動。也許這種新音樂，如陳蘭甫所說，不久就混合了萬寶常的八十四調，另外成一個新的樣法；但無論如何，琵琶七調總算這個新時代的產物，用這種新音樂來演奏歌詩，也恰好起於此時。所以凌氏的話是對的。在龜茲樂輸入中國以後，我們只要研究二十八調好了，還要苦滴滴地去考古尺，制律管，幹這些虛數做什麼呢？但是說到這個地方，我不能無疑於凌氏的，就是他那琵琶七調之說，拿來說明隋唐的音樂，實在再好沒有，拿來說明五代宋的音樂，就有很大的疑問，這或者就是我要寫這篇跋尾的根本意思。

原來唐代燕樂以琵琶爲首，這在凌氏所舉的證明以外，還有許多旁證，如唐崔令欽教坊記記搊彈家，以琵琶爲首。又杜佑通典卷一百四十六原注云：「初太宗貞觀末，有裴神符妙解琵琶，初唯作勝蠻奴火鳳傾杯樂三曲，聲度清美，太宗深悅之，高宗之末，其技遂盛流於時矣；」可見宋史樂志說唐琵琶曲盛行於時，並不是孤文單證的了。然天下事絕沒有但盛無衰的道理，所以就是最盛行的琵琶曲詞，到了後來也有改頭換面的日子。元稹詩云：「琵

琶宮調八十一，三調弦中彈不出；」爲甚麼彈不出呢？這不是失傳的證據嗎？唐天寶樂工賀懷智琵琶譜序中說：「琵琶八十四調內，黃鐘太簇林鐘宮聲弦中彈不出，須管色定弦，其餘八十一調，皆以此三調爲準，更不用管色定弦；」既然以管色定弦，便是以管色爲主，還能說以琵琶爲主嗎？蔡寬夫詩話（宋胡仔漁隱叢話前集卷十六引）說得好：「唐起樂皆以絲聲，竹聲次之，樂家所謂細抹將來者是也。故王建宮詞云：琵琶先抹綠腰頭，小管丁寧側調愁；近世以管色起樂，而猶存細抹之語，蓋沿襲弗悟爾。」這一段話很重要，唐起樂通是絲聲，五代宋就以管色起樂，所以考唐代音樂，則凌氏的新說，可謂確切不移；但考宋代音樂，便不能不講究管色了。既然講到管色，那便江愼修胡竹軒方仰松徐新田等，主張燕樂以管爲主的說法，無論怎樣講不通，也總有保留參考的價值，凌氏完全抹煞他們，也就未免近於夸誕了罷！

並且凌氏研究琵琶的起源，知他是從龜茲蘇祇婆傳來，卻不知龜茲文化，還不過印度文化的產物，是從印度傳來的，但印度琵琶又從何來呢？這一個問題，只有日本田邊尙雄氏曾給我們一個解答。他說：「五千年前埃及即有一種樂器，名 Nofre，中有二弦，可以按彈。二千年前此器流傳到阿剌伯，因爲阿剌伯人盤膝而坐，坐在膝上，故樂器的下盤變得大了，後來亞力山大入波斯，到 Bactria，乃不用手彈而用撥彈，於是一變而爲琵琶，流傳到印度，大約是二千年以前的了。因此就有許多人以爲琵琶是從印度來的，其實他是亞力山大帝國的樂器。」（東方雜誌第二十卷第十號田邊尙雄講：中國古代音樂之世界的價值）可見推本究原，凌氏的新說，實在還沒有推究得到家，也早已變成陳說了！何況凌氏的新說，實在也只知其一不知其二，只知琵琶爲唐樂之首，卻不知管爲宋樂之首，

而這管也是從印度以來和佛教一併輸入，也是埃及發明的樂器；不過輸入的時代，比琵琶稍後，約在唐天寶時，到了宋代拿他來調聲，使成了主要樂器了。陳暘樂書有一段最明顯的記載道：『觱篥一名悲篥，一名笳管，以竹爲管，以蘆爲首，狀類胡笳而九竅，後世樂家者流，以其旋宮轉器以應律管，因譜其音爲衆器之首，至今鼓吹教坊用之，以爲頭管。』（卷一百三十）又沈括筆談有許多地方談到燕樂的，但他也說：『近世樂聲漸下，予嘗以問教坊樂工，其云：教坊管色歲月浸深，則聲漸差，輒復一易，祖父所用管色，今多不可用。』（補筆談卷一）可見宋代以管定樂，其源流線索確切明白如此！凌氏這一點沒有看到，很籠統地把琵琶七調來包括燕樂，旣不知燕樂有唐宋的不同，又不知琵琶和管色各自代表時代，眞所謂只知其一，而不知其二的了。

我們再把宋代字譜考究一下，那末凌氏的牽強附會，更易明白了！他在本書卷一裏說：『字譜之名，當是蘇祗婆龜茲琵琶之譜法，隋唐人因之，遼人遂載入史志，鄭譯以其言不雅訓，乃以宮商角變徵徵羽變宮代之；而五聲二變，則又以黃鍾太簇姑洗蕤賓林鍾南呂應鍾七律代之；後人遂生眩惑耳。』這話眞不知何所見而云然？在晉泰始笛律匡謬一書，更下一個極肯定的話道：『字譜始於隋龜茲人蘇祗婆之琵琶，故唐人因之，而定燕樂；沈括夢溪筆談及遼史樂志皆載字譜，本唐人之舊也。』我眞不知凌氏在沒有找到歷史的證據以前，何以這樣地敢於立論？我們知道唐荊川稗編（卷四十二頭管即古管一條）因楚辭大招有『四上競氣』的話，遂說字譜古已有之；毛西河竟山樂錄（卷一第一條）更越發荒謬了，說甚麽：『二八以上，古樂經也；』把楚辭大招和招魂兩篇，竟看作中國字譜的起源。但無論如何牽強附會之中，卻有一個不附會之一點，就是他們所根據以立論的，還是管色譜法，凌

氏卻變成功琵琶譜法了。徐新田在管色考駁荊川稗編道：『楚辭四上，如果即今之管色，即不應自周秦迄陳隋幾及千載，無一人言之？且管色十字皆當以北音呼之，非楚聲也；』這話極爲的確。可怪的，就是我們中國人沒有歷史觀念，似這樣牽強附會的解釋，竟能影響了三四百年，如康熙（律呂正義卷一審定十二律高低字譜）乾隆（律呂正義後編卷一百二十工尺字譜）方成培（詞麈卷四論頭管）徐灝（樂律考卷下說琴下）等。直到徐新田，纔能稍持異議。在這裏我不能不佩服他；並且徐新田眞不失爲一位學者的態度，他在字譜考一篇裏（見荀勗笛律圖注附錄）一方面說遼史樂志所載的字譜，就是唐之遺聲，一方面又疑惑到唐人樂書如南卓羯鼓錄段安節樂府雜錄和新舊史志，何以都沒有講到字譜？的確，最早的字譜，實見於遼史樂志和宋會要，（參考管色考一書）然遼史是元脫脫等編纂，時代稍晚，並不能拿來證明五凡工尺上一四六勾合十聲，卽是龜茲蘇祇婆的琵琶七調，（凌氏以爲遼人載之史志大誤。）我們倒可以拿來證明字譜是起於篳篥傳入中國以後無疑。至如景祐二年李照所說『篳篥中去其五六兩字。則胡部調曲不可成矣』；五六卽是字譜，那不是分明地證明了字譜就是管色的字譜嗎？並且宋陳暘之作樂書，是在北宋建中靖國間，他的話自然是最可靠的，他說得好：『今教坊所用，上七空，後二空，以五凡工尺上一四六勾合十聲譜其聲。』當我們研究管制，就知道字譜無疑乎就是管的字譜，並且就是宋代的俗譜，不但和晉泰始的笛沒有關係，並且和唐代的琵琶也不發生干涉；凌氏要糾正宋儒的錯誤，不知宋儒如沈括朱熹，纔眞正能糾正凌氏的錯誤呢！陳澧聲律通考有幾句公平的話道：『字譜始見於宋人書，爲前所未有，何由定其爲龜茲樂？』又說：『以宋人談宋時俗樂，斷無可疑，……若凌氏所疑者，皆不必疑者也；』（卷八）並且

管色字譜到了明代早已失傳了。（同上）因爲一時代有一時代的音樂，所以一時代有一時代最方便的樂譜，淩次仲是一個很懂得音樂進化論的人，何以竟沒有看到此處？比那反音樂進化論的陳闓甫（聲律通考卷九有一條駁宋史樂志房庶之論，并詆燕樂考原稱之於後，實貽誤後人）倒不如了！

因爲淩氏沒有十分明確的歷史觀念，所以論到南北曲時，有不少很簡單武斷的話，如說：「今之南曲，清樂之遺聲也，清樂梁隋南朝之樂，故相沿謂之南曲。今之北曲，燕樂之遺聲也，燕樂周齊北朝之樂，故相沿謂之北曲。」這話直到現在，還有許多人祖述他，但這是事實吧！有這樣單簡的歷史事實吧！胡竹軒說南曲爲雅樂之遺聲，只好算做一句開頑笑的話；徐大椿作樂府傳聲（正覺樓叢書本）說古樂猶存一線於唱曲之中，我們就能輕於相信嗎？但是卽如淩氏的新說，好像中國隋唐以後除了蘇祇婆琵琶七調以外，沒有音樂，沒有字譜，生聲立調都不能出於蘇祇婆的範圍，所以北曲也好，南曲也好，管色也好，簫笛也好，一不問關白馬鄭，再不管琵琶曲闆，都可以用曲折的方法，認作蘇祇婆琵琶的乾子乾孫。但是「歷史」這位先生，忍不住要出來說話了，他知道音樂界都是時時變動的，所以一時代的音樂，都只能佔歷史上的一個光榮時代，時代過去了，便自然有新聲發生，這個新聲對於淩氏所說前一代的「遺聲」要不絕地起變動的。

以上信手寫來，好似對於本書的作者——淩次仲先生——很不滿意似的，實則我始終認淩氏是音樂思潮第三時期的代表人物，對於這個歷史的人物，用歷史的進化方法去批評，於他是無損的。